المحتويات

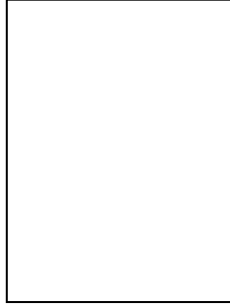
العدد 432
4
2007

82

89

116

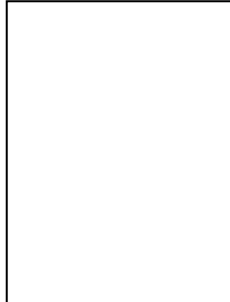
العدد 432 نيسان 2007



124



209



217

أول الكلام ..

4

محمد الماغوط

. 1 .

ما أبدى الوقت،

وهو يكاشفنا بالأحزان، ومواجع الفقد...

فهاهو ذا عام يمرّ على رحيل نهر مفرد من أنهار الشعر العربي، أعني محمد الماغوط، ففي مثل هذا الشهر رحل الماغوط هادئاً، واضحاً، دونما ضجيج أو غموض. فقد قال الرجل كلمته في الحياة وصمت. وبنى عمارته ثم نفض يديه، وأوقد شمعته فراحت تضيء بالشعر الصافي الذي لا تأتي بأسطره سوى موهبة فذّة كموهبة الماغوط.

. 2 .

محمد الماغوط له مدونة حياتية، أو قل سيرة حياة توازي سيرته الشعرية، فهو كائن بري تمرّد على المواصفات الجماعية منذ كان طفلاً، وحمى نبعة روحه بشراسته، وصلادته في المواجهة والمقارعة، وأيدّ نفسه برسالة الشعر... كان من الممكن والمتاح أن يكون بادياً ومضيئاً في بلدته التي عرفت المجد والشهرة والحضور كابراً عن كابر... غير أنه لم يرض بغير الحضور الأكبر والشهرة الأوسع... فجاء إلى المدينة الكبيرة لا ليخفي نفسه وإنما ليبدو ويظهر كواحد من نجومها، وما من شيء في زوادته سوى موهبته... ومن عجب أن روحه المغناطيسية قادته إلى التآلف مع مبدع مفرد أيضاً هو زكريا تامر... فتآخيا في المواقف، والحياة، والكتابة، والهموم... وراح كلٌّ منهما يكتب المؤرقات والمقلقات بأدواته...

وكم تبين للناس، أُولي النظر الرائي، أن الاثنين واحد يكتب بقلمين: قلم الشعر حيناً، وقلم القصة حيناً آخر. وكم تبين للناس أيضاً أنهما معاً يمتلكان روحين صافيتين داخل صدرين واسعين، وأن شراستهما شراسة تجاه الظواهر المرضيّة التي يريانها قبل أن تصير جوامد بادية...

محمد الماغوط، عاش المدن بكل صلفها وصدودها وهجرها ومواعيدها التي لا تأتي.. كان نباتاً مُرَّ عصياً على الهضم، وكان صلداً عصياً على الطي، وثابتاً لا يُحيَّد، وبادياً لا يُغطى، ومضاءً لا تقوى عليه العتمة أو المواربات.

في دمشق، المدينة الأولى، نادد الكبار.. فكان واحداً منهم حضوراً، وموهبة، وعطاءً.. وكانت نصوصه (زواياه، وقصائده، ومسرحياته..) روحاً برية خارجة على ما تعارفت عليه السياقات والأنساق، فهو حطّاب المتعارف عليه، وحطّاب المجاملات، وحطّاب الكديات، وحطاب الطمأنينات الكاذبات.. لذلك من يقرأ بدايات الماغوط الأولى.. يشعر وكأنه يقرأ آخر نصوصه.. لم يقصد التهميش أو التشويه، لم يقصد الإساءة أو القدح أو الذم... ما قَصَدَه، بالضبط، هو هذه الصرخة الحادة، والمواجهة الشرسة تجاه العلل والقيم الدنية.. لأن الأبدان، والذهون، والحالات.. تبلّدت إلى درجة التحجّر.. لهذا كان لابدّ من كلام يشبه الفأس لتحطيب اللامبالاة، والبرودة، والموات، والمداهنة، من أجل إنبات الجدية، والحرارة، والحياة، والصدق..

وفي بيروت، المدينة الثانية، بدا أشبه بالكاهن الذي يكتب وصايا شعرية، لا يكتبها سوى من أوتي حظ الشعر، وسوى من مسّه الرضا الإلهي بالتميّز والإبداع.. قيل في نصوصه أنها ذات مرجعيات غربية، وأن الأنفاس الغربية تخترمها.. لكن، ومع مرور الوقت،تأكد العارفون أن ما في مرجعيات لنصوص الماغوط سوى ذاته، وموهبته، وحدّة رؤيته، وعطشه للإبداع المشدود إلى العلو أبداً.

محمد الماغوط، في واحد من سطور سيرته الذاتية كائن لم يُقلّد أحداً، ولم يتقفَّ آثار أحد، إنه نهر مفرد، وأسلوب مفرد، وروح مفردة..

ومحمد الماغوط في واحد من سطور سيرته الأدبية كائن يكتب بالضوء آلام الناس، ويحبّر صرخاتهم، إنه، بنصوصه، فاتح بوابات الجحيم.. كي لا يصير حواضر أو مدائن للحرائق..

محمد الماغوط..

ومحمد الماغوط شاعراً وسيرة معاً.. كتاب يقرأ فيُحفظ، ودرب يُمشى فيُوصل، ونبع يُقصد فيَروي، وروح تُعاش فتُسِر، وغاية تُطلب فلا تُدرك، ومعنى يتوضح فلا يُفصح، وجمالٌ فتنتُهُ في أسراره، وأصابع لا يُدرى كيف تكتب بالنار، وندى بواكير لا تَشعر به سوى النباتات التي خصّها الله بالرهافة الآسرة..

. 3 .

محمد الماغوط،

فقد.. يعلله المنطق،

وحضور.. يعلله الشعر،

ومحبة.. يعللها الصدق،

وتجربة .. يعللها الإخلاص.

6

تحية إلى تجربة محمد الماغوط الإبداعية

تجربة النثر أم تجربة الشعر

مصطفى خضر

لم يحاول "محمّد الماغوط" في كتاباته المختلفة أن يؤسّس لوجهةِ نظرٍ في حداثةٍ أو تقدّم، أو لرؤيةٍ نقديةٍ في حداثة شعرية أو مسرحية أو سينمائية.

ولم يشغله مفهوم "قصيدة النثر"، ولم ينشغل به في أثناء إنتاج أعماله الإبداعية الأولى: (حزن في ضوء القمر)، (غرفة بملايين الجدران)، (الفرح ليس مهنتي)...

وقد عبّرت محاولته الإبداعيّة عن معاناة "الفرد" متفاعلةً مع معاناة "الجماعة الوطنيّة" في مواجهة "السلطة"

وكانت قضيّة الحريّة والكرامة موضوعه الأوّل!

وربّما كان اهتمامه بتفاصيل الحياة اليوميّة حاداً وجارحاً وشافاً، ولكنّه اهتمام واقعي ووجوديّ اقترحته لغة بسيطة وغنائية، أليفة وواضحة كيّفت "تقنيات" النداء والتساؤل والحوار والتضاد والتقابل والتكرار والهجاء وسواها، لتنجز "حالة" شعريّة خاصّة، استثمرت "احتمالاتٍ" إيقاعيّة تضمرها المفردة والجملةِ والنمط اللغوي على نحو عفويّ!

تحتفي كتابةُ أكثر من جيل تالٍ إبداعيّاً ونقديّاً بالانتماء إلى تجربة الماغوط الإبداعية، وتقترح دفوعاتٍ عن قصيدة النثر التي ما أدعَّى الماغوط ريادتها. ولم تستطع محاولاتٌ تلت تجربته أن تستكشف فرضياتٍ تنطوي عليها، أو أن تشتغل على "تقنيات" اشتملت موادها عليها، على نحو فعّال وإيجابيّ.

*

رعَت مجلّة شعر بدايات محمّد الماغوط، وقدّمتها، وشجّعتها، ونشرت له دار مجلّة شعر كتابه الأوّل (حزن في ضوء القمر). ولكنّه اختلف مع أسرتها بشكل مبكّر، وانفصل عنها...

في بابٍ استحدثته مجلّة (الآداب) البيروتيّة لقضايا الأدب والأدباء أعادتْ نشر مقالٍ للأستاذ محمّد الماغوط عن صحيفة (الأنوار) البيروتيّة يتناول فيه نخبة مجلّة شعر التي كان ينتمي إليها[1] وفي المقال يرى أنه قد يكون التطرّف في الانحناء أمام عظمة التراث الغربيّ، والتهام ما جاد، ويجود به، ومقارنته مصادفة واعتباطاً بالتراث العربيّ، هو السبب المباشر لهذا الخلل الواضح في مقاييسنا الفنيّة وحكمنا على الأشياء... الخ. ويرى أيضاً أنه قد يكون بُعْدنا الشديد عن حقيقة التراث العربيّة هو الذي يجعل أعناقنا ممدودة إلى الخارج عبر حدودنا وتاريخنا ومكتباتنا.. الخ.

وكأنه يقارب سؤال الهويّة بشكل مضمر!

ويعلّل موقف مجلة شعر، كما يفهمه جيّداً، ككاتب قطع نثريّة سُمّي شاعراً، وشاعراً حديثاً على غرارهم، دون إرادته، هو أنّ جماعة هذه المجلّة ضحلو الموهبة غير قادرين على دخول المعركةِ من باب ا لشعر الأصيل. ويتساءل في إحدى فقرات مقاله: كيف لا يفهم الجمهور، ويتجاوب مع غربة يوسف الخال، وهو يتسكّع في شوارع لندن على نفقة المجلس الثقافي البريطاني والأزمة التي يعانيها من جراء الضباب والمطر المنهمر، وهو لا يحمل "شمسيّة"... الخ!

وكأن الماغوط يرى في سؤال الحداثة سؤال هويّة على نحو غير معلن، أو غير صريح أيضاً!

قد يعبّر موقف الماغوط في مقاله عن خلاف طارئ أو مؤقت مع جماعة مجلّة شعر في تلك الفترة، دون أن يفصح عن أسباب خلافٍ واقعيّة أو حقيقيّة، فقد احتمى بحماسه للتراث العربي في مواجهة الاستهواء بعظمة التراث الغربيّ، واعترف بأنه مجرّد كاتبٍ لقطع نثريّة بسيطة سُمّي من قبلهم شاعراً وشاعراً حديثاً!

والآن! هل تنظر أيّة مراجعة نقديّة إلى اعترافه بجدّية؟ وهل ينفع اعتراف "سابق" في تناول مفهوم قصيدة النثر عنده، وعند غيره؟ وإلى أيّ مدى كان عمله الإبداعي التالي متطابقاً مع اعترافه السابق؟ ومتى يشكّل اعترافه "حجّة" عند دعوات إبداعية ونقديّة تستلهم التراث الشعريّ والنقدي أو الأصول الشعريّة والنقديّة في اكتناه الهويّة أو استدعاء

الحداثة؟

لم تجد نازك الملائكة في مواد "حزن في ضوء القمر أكثر من النثر والنثر الاعتياديّ، على الرغم من موهبة الكاتب. وتوقف أكثر من عمل نقديّ أمام أهمّيتها وتميزّها وتفرّدها من حيث قدرتها الإبداعية وغنائيّتها واهتمامها بالتفاصيل والمشاعر اليوميّة...

وعلى أيّة حال فإن مفهوم قصيدة النثر، كما تقترحه محاولة الماغوط الإبداعية ومحاولات سواه أيضاً، ما زال يستدعي التأمل والسجال والنقاش والحوار، فقد تحوّلت قصيدة النثر إلى ظاهرةٍ إبداعية تتنوع أسئلة الشغل الإبداعيّ والنقديّ تبعاً لعلاقته الإيجابيّة أو السلبية بها، وتبعاً لعلاقته بالمشروع الثقافي الإبداعي والنقدي الذي تشتغل نخبات متعدّدة ومتنوّعة ومختلفة عليه!

يحتكم جزءٌ من العمل النقديّ الشائع إلى التراث الشعري والنقديّ العربيّ فيميّز مفهوم الشعر من مفهوم النثر، ولا يتوقّف عند عاملي الوزن والقافية بل يتناول البديع والمخيّلة والتخييل، وإن كان المنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم... ويحتكم أكثر من محاولة نقدية وإبداعية إلى النّص القرآنيّ وإلى النثر الصوفي في تأصيل مفهوم قصيدة النثر، بعد أن استعارت محاولات إبداعيّة ونقديّة، منها محاولة جماعة مجلّة شعر، هذا المفهومَ من تجارب الغرب الإبداعية والنقديّة، وبشكل خاص من كتاب سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيّامنا...[2].

*

سبقت محاولة الماغوط محاولاتٌ كثيرة استفادت من مفهومات النثر الفنّي والشعر المنثور والشعر الطليق أو المنطلق، واقترحتها كتابةٌ معاصرة أو حديثة لم تتقيّد بوزن وقافية منها محاولات الريحاني وجبران والرافعي ومحاولات تالية لألبير أديب وأورخان ميسر وعلي الناصر وخير الدين الأسدي وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق صايغ وغيرهم...

وترافقت مع محاولة الماغوط محاولات سليمان عوّاد وإسماعيل عامود وإلياس فاضل وغيرهم من سورية...

ولكنّ تجربة الماغوط كانت وحدها تجربة لافتة، استطاعت أن تقدّم خطابها الإبداعي المختلف، وأن تستدعي أسئلة فنيّة مختلفة، وأن تُشَجِّع محاولات تاليةً على التعبير عن ذاتها بشكل حرّ[3]..

وكأنّها عملت على تحرير النثر بالقدر الذي عملت فيه على تحرير الشعر. ولكنها لم تهمل إنتاج أسئلتها التي تنتمي إلى تحرير الفرد، وتحرير الجماعة الوطنيّة، في مقاربة مضموناتٍ هاجُسها الشقاء الآدميّ والكرامة الإنسانية...

*

يتكاثر الإنتاج الإبداعي الذي ينتمي إلى مفهوم قصيدة النثر، ويكثر، ويتراكم. ويحل مفهوم (النّص) في بعض الإنتاج الإبداعيّ والنقديّ بدلاً من مفهوم قصيدة النثر.

ويتكلم بعض الإنتاج النقدي على بنية مختلفة أو مغايرة لقصيدة النثر أو للنصّ، سواء أكانت بنية مكثّفة أو مغلقة أم منفتحة أو مفتوحة. ويقترح بعضهم لغة شعريّة بديلة تفصح عن إيقاع داخلّي غير مباشر وغير منتظم تحدده أنماط وبنى لغويّةٍ تتجاوز الإيقاع الخارجّي وكأنها تقرّ بالإيقاع مكوّناً من مكوّنات الشعرية العربيَّة، ما دامت الجملة العربية أو

المفردة العربية، تتناوبها علاقات بين ساكن ومتحرك، وما دام النثر يحتوي على وحدات إيقاعية قد تكون منتظمة أو غير منتظمة، متناظرة أو غير متناظرة، وكأن الإيقاع أبضاً لا ينفصل عن الشغل في اللغة التي هي عامل من عوامل الشعريّة بما تعبّر عنه من معاناة كائنٍ إنسانيٍّ ما زال قيد الإنجاز!

وربّما كانت مواد الماغوط الإبداعية قابلة لاستثارة أسئلة نقدية تتصل باللغة والإيقاع والمعاناة والرؤيا بالقدر الذي تتعلّق فيه بتقنيات قصيدة النثر المتميزة من غيرها والمتماثلة مع تقنيات نظمٍ إيقاعية شائعة...

*

حاولت تجربة الماغوط تحرير النثر والشّعر، بالقدر الذي حاولت فيه تحرير الفّكر، على نحو عفويّ وتلقائيّ وبسيط!

ولعلّها تكون جزءاً من تحرير المشروع الثقافي العربيّ!.

الهوامش:

---

1) مجلّة الآداب، السنة العاشرة، العدد(1)، 1962.

2) مصطفى خضر، الحداثة كسؤال هوية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب 1996م، ص 167 ـ 170.

3) محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة: مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد الكتّاب العرب، 2006م، ص 180.

10

محمد الماغوط
حصن النثر من بلاغة الشعر

شهادة من القلب

علاء الدين عبد المولى

. 1 .

الآنَ برحيلِهِ، اكتملَ مشروعُ محمّد الماغوط وأُغلقَ. أي لم يعدْ هناك مجال للإضافة، وصار مشروعه تراثاً يؤخذ بكليته ومجمله. ولا شك لديّ أن اسم الماغوط من (الأوزان الثقيلة) في التجربة الكتابية العربية الحديثة، فعلى يده اكتسب نثر الشعر نكهة مختلفة، وخطاباً جديداً. وتبدو أهمية ذلك أوضح عندما نستعرض نشأة (قصيدة النثر) عربياً وما الذي أحدثه (نثر الماغوط)

في سياق هذه (القصيدة النثرية). فمن لغة الميتافيزيق والهمّ الكبير، وجوديّاً كانَ أم رؤيويّاً،

محلياً أم قومياً، إلى لغةِ التفاصيل اللصيقة بأيام الإنسان. من مخملِ اللغة إلى نثريات دمشق والمنفى والرعب والجوع والدخان والصعلكة والرصيف والمقاهي والوحول، من دمشق الرمز الأرستقراطي إلى (دمشق المناسف والأهراءات والغبار والحداء والتأتأة وفقاقيع الحمى...)...

أعطى الماغوط النثر أهميته كنثرٍ يستمدّ جمالياته من داخلِه وليس من إحالته إلى الشعر وتقنيات القصيدة وخطابها الحديث، بل إنه (حصّنَ النثرَ من بلاغة الشعر) بامتياز... وهو لم يكن معنياً في يوم من الأيام بمشروع الحداثة تنظيراً ورؤيا وهاجساً... تاركاً تحقيق ذلك من خلال (نثره) و(كتابته) وحدهما.

حرّرَ الماغوط النثرَ من البلاغةِ الخارجيةِ، ولكنه استثمرَ بلاغة أخرى عجز عنها أتباعه... إنها بلاغة العفوية المتوحّشة المطلقة، والتي ما كان يساوم عليها وعلى كونها انتماءه الوحيد ومشروعيته الأخلاقية الأولى.

كتابة الماغوط بشكل عام كتابةٌ وحشيةٌ غابيّةٌ، لا تخضع لسلطة (النسخة الثانية). وهي صورته الحقيقية المتطابقة بامتياز. أي أن الماغوط ما هو إلا نصوصه وأسلوبه وصوره وتكراره لنفسه في الآونة الأخيرة وعدم ادعائه لأي شيء... كتابته دالّة عليه بطريقة يستحق معها كثيراً من الاعتراف بالاختلاف والتمايز.

الماغوط مبدعٌ (داشر) بمعنى: لا يمكن أن تضبطه، لا هو ولا كتابته، في وضعية ثابتة أكثرَ من دقائق، يفلتُ بعدها لينسحب إلى وحدته محققاً توازنه في البعد عن العالم ورعبه، طواغيته وطينه ومشانقه... خارجَ مملكته كان الماغوطُ يضيع... وكأنه قضى عمره وكأنه ما يزال ذلك الفتى الجالس على باب بيته في السلمية... وربما كان الموت هو الشيء الوحيد الذي تمكن منه في إلقاء القبض عليه مطولاً... بعد أن استعصى على الجميع... لقد كان مشروع حرية من نوع لا يشبه أحداً.

هو يكتب ويكتب والنقد يطارده وهو لا يأبه لما يكتب عنه ولا يعيد النظر في تجربته بناء على أي رأي آخر. ليس امتهاناً للرأي الآخر، بلْ هو انسجام مع هتاف الحرية داخله. لا يمكن إلا أن نحبه ونصمتُ أمامه... ننسى عند عتبة بيته خلافاتنا عليه، وتنظيراتنا وثقافتنا ونظرياتنا وندخلُ إليه كما يليق بغابة وحشية تأبى التشذيب (والقصقصة).

من ملامحه التي يمتاز بها، وحققت له شخصيته الإبداعية الخاصة، أن النصّ النثريّ الذي كتبه وعلى وجه الخصوص وبالدرجة الأولى في (حزن في ضوء القمر وغرفة بملايين الجدران والفرح ليس مهنتي) هو نصّ عصيّ على التقليد والنسخ. وكل من جاء بعده وخاض مغامرته على أرضه، خسر الرهان وكشفناه من الخطوة الأولى وقلنا له: أنت تقلّد الماغوط... لأن تجربة الماغوط في هذه الكتب (وفي نصوص لاحقة في كتبه الأخيرة ولكن هذه لها قراءة أخرى ومداخل أخرى لسنا بصددها) كانت تجربةً رائدةً غير مسبوقة في النثر العربي. هو الذي افتتح لغتها وجمالياتها، وهو بذلك استأثر بخصوصيةٍ نموذجية مثالية كانت مصيدة لمن جاء بعده...

عشراتُ الكتب من النثر كانت (تقليداً رديئاً) للماغوط، وربما كانت هي التي أساءت إلى تجربة

(قصيدة النثر) العربية ولا سيما في مرحلة السبعينيات السورية...

. 2 .

ربما استطعنا تقسيم تراث الماغوط (ولا أتحدث هنا عن مسرحه) إلى مرحلتين أساسيتين: الأولى تتضمن أعماله (غرفة بملايين الجدران . حزن في ضوء القمر . الفرح ليس مهنتي) وتتضمن الثانية (سيّاف الزّهور . شرق عدن غرب الله . البدوي الأحمر). آخذين بعين الاعتبار كتابه (سأخون وطني) ولكنه يختلف عن الكتب المذكورة في أننا نستطيع أن نصنفه على أنه مقالات مستقلة لا تشوبها الالتباسات في مسألة التجنيس الأدبي، وهي الالتباسات التي تشوب كتبه الثلاثة الأخيرة.

في كتبه الأولى كان الماغوط، حتى وهو في أشد حالاته عفوية واسترسالاً، قادراً على ممارسة الانضباط في نثره بحيث يقترب هذا النثر بصورة استثنائية من عالم الشعر، وهو النثر الذي سأسميه (النثر الشعري الخلاق). معتبراً (النثر الشعري) مصطلحاً أقرب إلى المزاج الثقافي العربي من (قصيدة النثر) وهو المصطلح الذي تعفف عن استخدامه الكتاب والنقاد منذ عشرات السنوات، وأنا سأستعيده من (بطون الكتب) لأشتغل فيه وعليه فيما بعد بشكل نقدي. وسأتّخذُ من الماغوط في نثره الأول مثالاً نموذجياً بل وفذّاً لهذا (النثر الشعري) الذي لا يشبه نثر أحد من العرب لا قبل الماغوط ولا بعده.

وأنا سأقدم ملاحظتي هنا وفي ذهني نثرهُ في كتبه الأخيرة على ضوء ذلك (النثر الشعري) في كتبه الأولى. أي لن أركز على نثره الأول بقدر ما سأعتني بالتعليق على نثره الأخير، محاولاً وضع عدد من السمات العامة التي استطعت تكوينها بصورة مبدئية من خلال قراءتي الحثيثة له.

نثرُ الماغوط الأخير نقلةٌ واضحةٌ في سياقِ تجربته الإبداعية، وهي نقلة لن نحكم عليها حكم قيمة لأنها لا تخفي نفسها . بما لها وما عليها . على القارئ الذكيّ. وذلك بسبب:

(1) في هذا النثر انقلب الماغوط على عدد من ملامحه وأدواته ومزاياه الفنية التي كانت تطبع نثره الشعري الأول، ولا سيما ما كان يتمتع به من تكثيف في التعبير واختصار في اللغة وضبط فني وجمالي للغة. بحيث أن نثره الجديد لن يعطي أية أهمية تذكر للنوع الأدبي الذي يكتب وفقه. وهذا من حيث المبدأُ لافت للنظر، ولكنه أمام السؤال النقدي قد يعني شيئاً آخر، وهو السؤال الذي لم يكن الماغوط معنياً به ولا مأخوذاً بإنجازه، لذلك لن نتذاكى عليه ونمارس ألاعيبنا النقدية ومهارات نظرياتنا، وذلك انطلاقاً من الإقرار بأهمية تجربة الماغوط بشكلها العام، دون الدخول . بالنسبة لي على الأقلّ . في تفاصيل فنية وأسلوبية كثيرة في نتاجه.

(2) الماغوط في هذا النثر أعطى موضوع حرية التعبير حدوده القصوى غير آبه بشيء، وهذا أيضاً مفيد ومهمّ، ودرسٌ فني مثير للانتباه ومحرض على الاحتذاء ولا سيما أمام كتاب ومبدعين يسوقون أنفسهم على أنهم كتاب الحرية والشرف والمواجهة وهم أجبن من فأرة إذا قيسوا بالحرية المطلقة التي حارب لها الماغوط ومارسها واقعاً ومجازاً ولغة

ومشروعاً. ونثره بشكل مجمل صورة مثالية ونادرة للتطابق في حياة المبدع بين إحساسه الخاص وموقفه العام، أو بين هاجسه الشخصي وهاجسه الجماعي، وهما الهاجسان اللذان لم يكونا لدى الماغوط إلا بنية شعورية وفكرية ونفسية واحدة.

(3) من أجل هذا سنرى في نثره الأخير ذلك السفر المتعدد في أجناس الكتابة من مقالة وخاطرة إلى نص من (النثر الشعري) إلى زاوية صحفية مهمة... وهكذا. ولذلك لن نستطيع نقدياً التعامل مع كتبه الأخيرة على أنها جنس أدبي بعينه ونطبق عليها أي معايير ومساطر مسبقة الصنع، بل لا بد من قراءتها بروح متموجة ومتعددة، عبرَ نمطٍ من التلقي مختلفٍ أمام مبدعٍ مختلف، لأنّ أي تصنيف وفرز حسب الأعراف النقدية والأدبية سوف يسيء مسبقاً لتجربة الماغوط الكاملة. لهذا ينبغي رؤية فضاء متعدد الأجناس في داخل الكتاب الواحد من هذه الكتب الأخيرة. ونتعامل مع كل نص على أساس الفضاء الذي يندرج وفقه دون أن يكون الماغوط متعمداً لذلك، لأنه كما قلنا كان غير مكترث بتسمية ما يكتب، فالأجدى بنا ألا نقولب تجربته لرشقها بسهامنا الماهرة.

(4) ما زال نثر الماغوط قادراً على تحقيق الأثر الفني الجمالي في روح المتلقي، وما زال يتمتع بالمهارة الخاصة في إرباك المتلقي وزجه في أحاسيس متباينة من حزن وفرح وقلق وسخرية وبكاء واضطراب وتمزق وشهيق وزفير وضيق نفس... إلخ. وهذه كلها آثار سرعان ما يجدها القارئ (بصورة عامة ولا أسمي القارئ هنا ناقداً ولا مختصاً ولا أكاديمياً) في أي نص من نصوصه. ومن هنا سر الماغوط على الانتشار الجماهيري دون أن يكون مخططاً لذلك. مع أنه أحب ذلك فيما بعد وأخلص لـه ولم يخذل قارئه والمعجب به. فهو صوت المواطن العادي والمثقف المحاصر والإنسان المضطرب والمعتقل السياسي والهارب من وطنه أو المبعد عنه وهو صوت المرأة الممزقة اجتماعياً وذهنياً وبائع الخبز وبائع الورد وبائع الحبر والحلم واللحم والأفق........... إلخ هو صوت كل هؤلاء بكل أمانة وإخلاص دون أي تفريط بالفن، وذلك إذا تعلمنا مع نثره على أنه فضاء غير محصور في اتجاه واحد كما قلنا.

- 3 -

أخيراً...

في لحظةٍ ما أفاق الماغوط فوجد أنه مبدع، هو لم يصنعه أحد، حتى هو لم يصنع نفسه. وفي لحظة أخرى رأى نفسه رائداً، وفي لحظة أخرى وجد أنه يكتب (شعراً)، وفي لحظةٍ ما كبرَ الماغوطُ وهرم بعد رحيل المبدعة المظلومة نقدياً وإعلامياً (سنية صالح الماغوط) زوجته المثالية التي تشبه صوتَ الحلم في آخر الليل... تركته وظلّ هو بعدها يحاول اللحاق بها ولكنه كان يفشل... فجلس في غرفته (الصومعة) ينتظر الموت... وريثما يأتي كان يتسلى ببقايا كتابةٍ، وكثير من الحزن والكآبة، ووجد وهو ينتظر الموت أنه أصبح محجّة للجميع، وصار الكثيرون يحاولون نيل شهادة حسن سلوك بأن يتقربوا منه ويكرموه، وما كانوا يكرمونه بل كانوا أنفسهم يكرّمون... المبدعون هم من يكرمون الجوائز والأوسمة والصالات

والاحتفالات والمهرجانات...

وفي آخر لحظة أفاق الماغوط فوجدَ نفسه في قبره. وعندما صرخ واستغرب هذا الظّلام وتساءل حولَ ما يجري، أسرعَ الخلود يردّ عليه وهو يتمدّدُ إلى جانبهِ: أنتَ يا سيدي في ضيافتي...

حاشية ليست هامشية:

في عام 1991 كتبتُ للماغوط هذه القصيدة القصيرة... وقد جاء وقتها بعد رحيله:

أيها النسرُ سيمضي وجهكَ الطّينـيّ عن هذا الفضاءْ
هرِمَ الأجنحةِ
ذاكراً فاجعةَ الروحِ وجمهوريّة من أنبياءْ
تتهاوى من سماء الأمّةِ
يا سليل الوطن المهدورِ بين العجلاتِ الملكيّةْ
لم تزل مقلوعةً أظفارُنا
غامضٌ سمتُ رؤانا الذهبيّةْ
لم يزل أطفالنا قتلى رغيفٍ
لم تزل خطوتنا أقصرَ من حجم المكانْ
فابتعدْ، أو فاقترب من رعبنا
آه يا جدّ المراثي العربيّةْ
إنـها المأساةُ أنثانا البتولْ
بين ثدييها عصافيرُ الوطنْ
تتلهّى بالحليبِ الدمويّْ
يتعالى شكلها قصرَ دخانٍ لتماثيل الشقاءْ
إنـها المأساةُ: رحمُ الشعراءْ...

15

الماغوط.... بين الحزن والتمرد

سمير حماد

طائر شعريّ بنى عشّه على بوابة القصيدة وانفتح تغريده عبر نافذة البداوة المطلّة على مدار الشعر، ومن أضلاع قصائده انبثق فجر وجوده وشعّت ملامح طفولته في البادية وصهيل تمرده في المدينة، بقي معانقاً فضاءات الصحراء التي غادرت خيمة القوافي وأشعلت عمود القصيدة لتتدفأ على خشبه وتستلهم من دخانه وعبقه صعلكة الشعر وشقاوة الشعراء وتمردهم، فتناثرت قصائده على مائدة اغترابه، متمردة على موروث سائد، ومسلّحةً بوعي وإحساس ومعاناة، لغربة بين الأهل واللقمة، لقد كان غريباً في تكوينه ونسيجه وأدوات معرفته

لا تفارقه طفولته ولم يفقد براءته وشغبه في

الحين ذاته، حيث لم يكن الشعر عنده شكلاً بل تمرداً على الشكل، ولم يكن تراثاً بل إضافة إلى التراث، وهو بالإضافة إلى هذا لم يكن ابناً لمدرسة أو تيار بل كان مدرسة بذاته وتيّاراً خارج السياق والسرب كان يسبح خارج القصيدة دون أن يغادر أرض الشعر لأن القصيدة وطنه اللدود وتجربته في الشعر كتجربته في الحب الذي (أعقل ما فيه جنونه).

لقد نصب هذا البدوي خيمته في قلب دمشق، غير آبه بجلاديه من الساسة والأدباء والنقاد، حيث تورط الكثيرون بمحاكمة صدقه ونبوغه وعشقه للوطن، وتمرده على الزمن والفقر، وعلى حكمة التفرد بالرأي، واحتكار المعرفة والصواب، وهم لا يعرفون أن الشعراء قد ورطتهم عقولهم وحكمتهم في كثير من المشكلات والخطايا، في الوقت الذي تقودهم قلوبهم إلى المحبة، والشعراء لا يصلحون إلا لارتكاب الزلاّت والتمرد، والعقل عندهم (ليس أكثر من ضربة نرد) كما يقول أدونيس.

قال عنه محمود درويش:

(لقد كان محمد الماغوط شامل التمرد على الصنميّة السياسية، وعلى النمطية التعبيرية معاً وكان صوت الهامش الذي اقتحم المشهد الشعري، وكسّر كل ما يعترض تدفق موهبته الفطريّة الجامحة كتدفق السيل).

هذا هو الماغوط، البدوي الأحمر الذي جاء إلى الشعر بعد أن (مزّقت أعصابه سعة الخيال) فأبرز التناقض الحادّ بين الواقع والحلم بين العادي وغير العادي، وأظهر عجزه عن إيجاد الحدود الواضحة أو الآمنة بين:

المجد والعار

والأمل واليأس

والفرح والحزن

والربيع والخريف

والصيف والشتاء

والمذكر والمؤنث

والمرفوع والمنصوب

وملّ اللجوء إلى (التبغ، والخمر، والمهدئات، وأبراج الحظ) "قصيدة طريق الحرير".

إنها رسالة الشاعر النابعة من أعماقه والتي تطل علينا عبر أحلامه وكوابيسه وتصل أحياناً كثيرة إلى حدّ التمازج بين همومه الذاتية والهموم العامّة، بل بين الحساسية المفرطة والوهم المتسلّط في عالمٍ: غيّب قضيته وهمّش شعره وشعراءه، فاستسلم الشاعر للحالة الشعرية، محتفياً ببساطته وصوره المشهديّة التي تنتزع المشهد الفني من قلب الصورة وجعلها تشرب من ذاته وتتقطر من خبرته وممارسته، معلناً انحيازه للهم العامّ عبر همّه الخاص لخلق معادل موضوعي من قصيدته مدركاً كل الإدراك أنه لابد أن يقترب أكثر من الحياة اليومية عبر قصيدة الحياة التي تميل إلى التكثيف والاختزال يقول في قصيدته (من دفاتر الضباب):

إذا كانت النبوءة تتطلب الخبرة والممارسة

بمشاكل البشر المستعصية

فإن خبرتبي في الجوع مثلاً تؤهلني

لأن أكون إلهاً... لا نبيّاً

إن سخرية كهذه لا تصدر إلا عن بطل أسطوري مارس ركوب الأهوال واستعد لحمل النار المقدسة إلى القمم، بل وبمفارقة لا يتصيدها غير الماغوط نجده مستعداً للتشرّد متسلحاً بالخيبة من كل شيء، للتصعلك في الأزقة والأوحال وخلف القضبان لأن النبوءة تتطلب هذا وهو نبيّ مؤهل لتفجير حزنه وضوئه الأسود ورؤاه المتشائمة ذات الدلالات العميقة والصدق الجارح في وجه الحلم العربي الذي خرج عليه وأودعه أقرب حفرة من غرفته التي (بملايين الجدران) ومعلناً أيضاً خروجه عن مشروع القطيع ورفضه، والجهر بعدم جدواه، لأنه متخشب لا يبرح مكانه رغم سجال تجاوز نصف قرن. إنه مع الشعر كحقيقة، لا كمدرسة أو طرف، أو عسكري في معسكر مستعد للكر والفرّ في معركة الثقافة العربية التي تراوح في مكانها وتقتات لعابها ومخزون سنامها، يقول في قصيدة (كهولة مستنقع):

كلمات.... كلمات

أكل الدهر عليها وشرب وبال وتغوّط

أريد فكرة مسرحية

مقالة

قصة

حواراً

مقابلة لم تطرق بعد

أريد صورة شعرية جديدة

ولو محجّبة على طريقة طالبان

هذا ما يطلبه الشاعر ليسهم . وقد فعل . في دفع عجلة الشعر ليخرج به من نمطيّة موروثة بعيدة عن الإبداع والابتكار ومن صور تقليدية حتى عن الحداثيين وشعراء التفعيلة والنثر إلى صور تطور الذوق الجمالي عبر مزجها الألم بالسخرية في واقع يحمل في طياته الكثير من المآسي على مستوى الفرد والجماعة والتي تمخضت عن خيبات وأحلام مجهضة وفقدان للثقة وشعور بالغربة والخجل وزوال القيمة، وهو يصرّح بوجوب جدولة همومه، لأن جراحه وآلامه أصابها الإهمال، ولم تعد مقبولة أو مقنعة، يقول في قصيدته (وطني):

كل جراحي اعتراها القِدم

وأصابها الإهمال

لم تعد دماؤها قانية

ولا آلامها مبرحة

ولا طعمها مستساغاً

ولا عمقها مقنعاً

يجب إعادة جدولة همومي

إن قصيدة النثر التي أخرجها الماغوط من مستنقع الهلوسات الذاتية وأوهام وتهويمات اللغة والمعنى ووضعها على خارطة الشعر العربي المعاصر، تحمل في طياتها هموم الإنسان العربي، وتعبّر عن واقعه، وهي ذات شفافية وخصوصية بشكلها المميز

ومستواها العالي حتى أن بعضهم (حجازي) اعتبر "إنتاجه الشعري هو المبرر الوحيد لوجود قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر" هذه القصيدة التي نجدها دائماً مشحونة بالبؤس والسخرية والتمرد.. والشاعر يبدو من خلالها مرصداً متنقلاً، وحكيماً متأمّلاً، ولساناً يجمع إلى بساطة لغته وحميميتها، جرأة الجرّاح بمشرطه، والصبّار بوخز أشواكه، معتمراً خيبته، ملفّعاً بتشاؤمه الذي لم يفارقه أبداً، يقول:

ليذهب القادة إلى الحروب
والعشّاق على الغابات
أما أنا
فسأبحث عن مسبحة وكرسي عتيق
وأجلس على باب الحزن
ما دامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أنني لن أموت إلا جائعاً أو سجيناً

إن ما نحفظه للماغوط مع قلّة من الشعراء المعاصرين قدرته الفائقة على تحرير عقول وأذهان ولغة الجماهير من التعلّق بالعصر، والتمعّن بالحاضر، وما يتخبط فيه من مآسٍ وانتكاسات، وعجز وخيبة، بعيداً عن الصراخ الإيديولوجي، والتغريب والهذيان، وهلوسات فقراء المبدعين، مظهراً براعته في إبراز العنصر الدرامي الذي يقوم على المفارقات اللفظية والمعنوية، سواء في القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية، عبر سخرية لاذعة، مستلهماً صوره الشعرية من صميم الواقع الحي الذي يعيش تفاصيله ودقائقه في دهاليزه وأزقته، وليس في الخيال كما يفعل غيره من الشعراء، وهي ميزة للماغوط لا ينعم بها إلا القلّة من المبدعين وهذا ما جعله متوازناً في انتمائه للحداثة الشعرية قدر انتمائه للواقع العربي بمختلف مستوياته، ومعايشة ظروفه الاجتماعية والسياسية والفكرية، إنها قدرة المزج بين الواقع والخيال، محتفظاً بصدق فني وواقعي، أكسبه ثقة المتلقي، واندماجه به، وتعاطفه معه، على امتداد عمره الشعري، يقول في قصيدته (من دفاتر الضباب):

الكل يركض وراء الشهرة
المال
الحب
الجنس
الرياضة
الفروسية
الطعام
وأنا أركض وراء الفقراء
وهذا من سوء حظّهم وحظّي
وحدهم الفقراء، يستيقظون مبكرين قبل الجميع
حتى لا يسبقهم إلى العذاب أحد

لقد أخرج الماغوط قصيدته من زنازين العروض، ومعتقلات القوافي، ويباب البلاغة وخوائها واغترف

معانيه وألفاظه من الحياة والواقع المسكون بالألم، ومن (الينابيع القصيّة للشعر)، دون تكلّف أو تصنّع أو اختراع خيالي، كما عكف غيره من الشعراء الذين نبتوا على ضفاف الحداثة، على نسج صورهم وأحلامهم، بعيداً عن العفوية والصدق اللذين التزم الماغوط بهما في صياغة شعره، غير آبه بتغيير أسلوبه الذي فُطر عليه، بعيداً عن الصناعة المتكلّفة والتداعيات والتجريد ومُركّزاً على المعنى الخاص، عبر لغة مطواعة ومباشرة، لا يشوبها التعقيد والإبهام ولا يكتنفها الغموض والغرابة، ولكنها مكثّفة وموجزة وقليلة تحمل قدراً كبيراً من المعاني والهموم والمشاعر في وعاء القصيدة بل لديه احتياطي كبير من اللغة ولا يُسمح له باستخدامه لأنه ممنوع من الكتابة في كل شيء، يقول في قصيدته (ارتجال وطن):

ليس عندي كلمة غير صالحة للاستعمال
الكل مطلوب للخدمة
كما في حالات النفير العامّ
فأنا مهدد دائماً
بانتمائي وعروبتي وطفولتي وشبابي
وقلمي ولساني ولغتي
ودائماً عندي كلمات جديدة
في الحب والوطن والحرية وكل شيء
ولكنني لا أستطيع استعمالها
لأن شبح بلادي الصحراوي
لا يسمح لي بكتابة أي شيء
سوى الرقي والتعاويذ والتمائم

لقد تسلّح الماغوط بالفقر، واكتنز ضميره بالحريّة، ووجد أن كُلاً منهما ضروري للآخر بل هما سمتان لكل المنتمين إلى مملكة الشعر الصادق والصحيح، ولكل أولئك القاطنين الذين يسكنون النعش العربي، الممدد من الأطلسي غرباً إلى الخليج العربي شرقاً، مروراً بكل العواصم المُدانة، وارثةً وموّرثةً للاستبداد والجهل والمهانة، يقول معلناً احتجاجه على الواقع العقيم، ومؤيداً زواله والتخلّص منه ومنتظراً ساعة الفرح والفرج بقدوم الربيع يقول:

إنني مع أول عاصفة تهب على الوطن
سأصعد أحد التلال
القريبة من التاريخ
وأقذف سيفي إلى قبضة طارق
ورأسي إلى صدر الخنساء
وقلمي إلى أصابع المتنبي
وأجلس عارياً كالشجرة في الشتاء
حتى أعرف متى تنبت لنا
أهداب جديدة، ودموع جديدة
في الربيع

إن ما قدّمه من قصائد خارجة على السائد

والمشروعية، هي من الدهشة والجاذبية، ما جعل الشعراء على اختلاف مدارسهم، يجمعون على قبول جرأته على القصيدة، وتقاليدها المتوارثة، وعلى تفعيلاتها بتمامها، أو تلك التي سارت على التفعيلة حيث حرر هذه القصيدة من أسْر التفعيلة وحرر قصيدة النثر من التجريب والتغريب كما أنه حررها من السيريالية وتهويماتها البودليرية والرامبوية، ومن تشعّث أفكارها، وتناقض دلالاتها، ومن الغموض الذي أغلق مفاتيح البوح، وعتّم على المشاعر، وجرف الرؤى بعيداً لتغرق في أحلام عبثية، أي منها السحر وغياهب اللامعقول، يقول في قصيدته (من دفاتر الضباب):

الأخطار تغريني والنّعم تضجرني
وصمت المقهورين يستفزني
ورنين السلاسل يستهويني
إنني دائماً مُحاصر ومتكبّر

مثل ماري انطوانيت بين صفّين من الغوغاء في أيامها الأخيرة

كان الماغوط يملك قدرة فائقة على تفجير ما ينطوي عليه النثر، من طاقة معنوية وإمكانات بلاغية، ومعانٍ إيحائية وتعبيرية كبيرة، إضافة إلى عفويّة بالغة شحنت لغته الشعرية بعواطف خالية من التصنع والتكلّف، وبعيدة عن التأثر بلغة وأسلوب قصيدة النثر المترجمة، والتي غزت الساحة الأدبية منذ منتصف القرن الماضي، حيث اعتمدت التجريب والأسطورة والميتافيزيقا والتأمل الفلسفي، وهذا كله لم يجذب الماغوط وهو الذي لم يرقَ سلم التعليم واللغة الأجنبية إلا قليلاً لا يُعتدّ به أو يُعتمد عليه في الانصياع والتعلّق بالنظريات الأدبية الوافدة، والمدارس الشعرية المحلية والأجنبية، فانطلق عابراً هذا كلّه إلى الواقعي الدقيق، والتفاصيل اليومية المُغمّسة بالحرمان والأسى والغارقة في مطبّات المقدس والخوف، وأبحر في دروب الصعلكة الجارحة، التي تحمل في طياتها السخرية والاستفزاز والنزق وهواجس الخيبة والحنين والألم، كل هذا في إطار حداثي، يكمن في خروجه على الشكل الموروث والتقليدي، المُصان سياسياً واجتماعياً من جهة واستخدام البُنى اللغوية الحديثة المشحونة بطاقتها التفجيرية إضافة إلى الصور البلاغية الحديثة، وقد اتشحت بثياب الحاضر الجديدة، والتي أثبتت قدرتها على حمل الأحلام والرموز والرؤيا، والمعاناة والألوان بما يفوق بكثير ما ألفناه وتوارثناه في شعرنا الحديث والقديم، يقول في قصيدة (الوشم):

كلما قُرِعَ بابٌ أو تحركت سِتارةٌ
سترتُ أوراقي بيدي
كبغي ساعة المداهمة
من أورثني هذا الهلع؟
هذا الدم المذعور كالفهد الجبلي؟
ما إن أرى ورقة رسمية على عتبة
أو قبعة من فرجة باب
حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها
ويفرّ دمي مذعوراً في كل اتجاه

كأن مفرزة أبدية من شرطة السلالات
تطارده من شريان إلى شريان

إن قصيدة الماغوط نسجت أسطورتها الواقعية، عبر التحامها بدقائق وتفاصيل ومجريات الحياة الاجتماعية والسياسية، وانخراطها الساخر في مسيرة الأحزان والآلام بسخرية ومرارة، وهي إذ تفور بحداثتها، لغةً وفكراً وأسلوباً بامتياز مكونة مدرسة شعرية ونموذجاً فريداً أسبغ على قصيدة النثر مشروعية الوجود والاستمرار، إلا أنها تجاوزت الحداثة إلى ما بعد الحداثة، عندما بدأ الشاعر من خلالها يتخلص من عتمته الداخلية، وظلمته العاطفية، واكتئابه الوطني والقومي والاجتماعي، حيث اليأس والخيبة وانكسار الأحلام، والتشاؤم المزمن، وخرج عبر تفاصيله الدقيقة، والتقاطه لليومي والعابر المُعاش، إلى نور ذاته الملفّعة بالأسى والدموع، وهو عبر أسطرته للواقع بنى أحلامه من جديد وتوغل في غاباتها وأدغال رموزها مبحراً بأسئلته المتكررة بحثاً عن الحرية التي يملك شعوراً دفيناً باغترابه عنها واستحالة الحصول عليها وهو إذ يستخدم ضمير المتكلم في أغلب شعره فإنما يفعل هذا تجنباً للتجريد وأوهامه، وما يتمخض عنه من خواء معنوي وفني وتهويم يطغى على لغة البوح، والتي هي ركن هامّ في قصيدة الماغوط، إضافة إلى التلقائية والعفوية وهما مجذافا رحلته الشعرية، والتي استغرقت نصف قرن كان خلالها فاعلاً وفعّالاً قدر انفعاله، في زمن طغى فيه البعد القمعي على المثقف بشكل عامّ، والشاعر بشكل خاصّ، مما دفع شاعرنا وبإلحاح كبير للبحث عن دور رسوليّ، متجاوزاً دور الشاهد، رافعاً راية التمرّد والصراخ عبر أساليب إبداعية متنوعة من شعر إلى مقالة إلى دراما مسرحية وسينمائية، وهذا كلّه لاقى نجاحاً قلّ نظيره عند مبدع عربي آخر. إذ كيف سينسى القرّاء العرب مقالاته الساخرة والمستفزة التي جُمِعتْ في كتاب (سأخون وطني) وكيف سينسون رواية (الأرجوحة) وكيف سينسون المسلسل التلفزيوني (وادي المسك) ومسرحيات . غربة . وضيعة تشرين . وشقائق النعمان . وكاسك يا وطن.... وكيف سينسون فيلمي (التقرير) و(الحدود) بالإضافة إلى دواوينه الكثيرة التي لا تفارق قصائدها الذاكرة إنه ذاكرة الوطن وخزّان أحزانه وينبوع سخريته، لقد غادر الماغوط دون أن يتنازل عن حرف مما آمن به، غادر وهو واثق تمام الثقة أن من المستحيل أن تتحقق حضارة حيث يوجد القمع والخوف، ولذلك التحف الدمع والخيبة وتوسّد التشاؤم والحزن وانطلق يبحث حالماً عن صليبه علّه يجد الخلاص على خشبه وانطلق على درب جدّه المعرّي إلى المطهر الأبدي يدق أبواب الخلود.

22

صورة الماغوط في شعره

فواز حجو

قد يكون هذا العنوان غريباً في مجال الدراسات الأدبية التي تناولت الشعر العربي الحديث (الشّعر الحرّ) بشكل عام، وقصيدة النثر بشكل خاص.. في حين كانت مثل هذه الدراسات ألصق بالشعر العربي الذي كتب ويُكتب على نمط القصيدة ذات الشطرين التي كتبت على البحور الخليلية قديماً وحديثاً.

حين نبحث عن (الصورة الشخصيّة) لأي شاعر من خلال شعره، ونحاول أن نجسّدها، ونحدد ملامحها، فإن مثل هذه الدراسات تضعنا وجهاً لوجه مع (الجانب الذاتي أو الشخصي) للشاعر،

وكيف تجلّت ذات الشاعر في شعره، من حيث يدري ولا يدري، أو من حيث يقصد، ولا يقصد.

وقصيدة الحداثة كلما تجلّت في نتاج حركة

الشعر العربي الحديث، من خلال روّادها وأعلامها على اختلاف أجيالهم أخذت تنأى عن الذاتية خشية الوقوع في الرومنتية التي تعود بحركة الشعر العربي الحديث إلى الوراء في حين تحرص هذه الحركة على التطور والتقدم. ومن جهة ثانية أخذت حركة الشعر العربي الحديث لدى شعراء الحداثة تتجنب مقاربة الواقع خشية الوقوع في المباشرة، وخشية الوقوع في الواقعية التسجيلية وما فيها من سطوة الالتزام الأيديولوجي.

وأظن أن الدافع الذي يكمن وراء هذا التجنب كان سببه قصور شعراء الحداثة عن تصوير الواقع على نحو فنيّ بعيداً عن المباشرة والتسجيلية، وفهم الشعر على نحو مغرق في الرمزية والسريالية. وهذا ما يجعله في حالة جفوة مع الواقع، مما يدفع بشعراء الحداثة إلى القفز عليه أو التهويم فوقه تهويمات مبهمة، وربما كانت موغلة في الإبهام في كثير من الأحيان.

وبعد ذلك جاءت الدراسات النقدية التي نادت بموت المؤلف، وتجنّب الخوض في ملابسات حياته الشخصية، على نحو ما نادى به رولان بارت وغيره، وتناولت هذه الدراسات الشعر بمعزل عن حياة المؤلف وبيئته، وما لها من تأثير في شعره، وهذا ما قطع كل الجسور بين الشعر والشاعر.

في حين نجد النقد التكاملي يعيد الاعتبار إلى حياة المؤلف أو الشاعر ثانية، ويقوم بتجسير تلك الفجوة بينهما.

وأخذ الناقد الأدبي يدرس النصوص الشعرية على ضوء المنهج التكاملي ويفيد من مرونته وسعة أفقه، ويعمل على تسليط الضوء على النص الشعري من كل الاتجاهات، ويتوسل بكل مناهج النقد الأدبي للوصول إلى دراسة معمقة وشمولية.

ولعل الدراسات النفسية للأدب تناولت عدداً غير قليل من الشعراء، وأكثر ما ركزت على نفسية الشاعر، كما تراءت للدارسين من خلال شعر هؤلاء الشعراء، و ما ينطوي عليه هذا الشعر من عقد نفسية تعكس حالات مرضية للشعراء.

وطرحت مثل هذه الدراسات لوناً جديداً من النقد الأدبي الذي التزم المنهج النفسي وأفاد من علم النفس العام وعلم النفس التحليلي للوصول إلى تحليل نفسية الشاعر ومعرفة شخصيته التي انعكست صورتها في شعره، هذا بالإضافة إلى إفادته من المنهج الاجتماعي الذي يقوم على التحليل الاجتماعي للأدب والذي عرف بالتحليل السوسيولوجي كما هو لدى جولدمان ومدرسة النقد الجديد، وهذا ما فتح الباب واسعاً للعلوم الاجتماعية ومؤازرتها للنقد الأدبي للوصول إلى علم اجتماع أدبي لدراسة الأعمال الأدبية على ضوء العلوم الاجتماعية.

لا شك في أن المؤثرات الاجتماعية والسياسية لها فاعليتها في حياة الشاعر، وهي تنعكس في شعره بشكل أو بآخر.

فالشاعر ابن بيئته، وكثيراً ما تترك البيئة بصمتها في إبداعه فيصطبغ شعره بألوانها. كما أن معاناته الشخصية تتسلل إلى شعره، وتأخذ حيّزاً من تجربته الشعرية، وهذا ما يجعل ملامح شخصيته

ترتسم في شعره، وما على الباحث أو الدارس إلا أن يستخلص هذه الملامح ويعيد نسل خيوطها من نسيج الإبداع، ويقوم بإعادة تركيبها من جديد.

والتجربة الحياتية لكل شاعر، وخاصة إذا كانت غنية وعميقة، من شأنها أن تمدّ الشعر بنسغ أشبه بإكسير الحياة، وهي تضفي عليه حيوية وحرارة، وبالتالي يصبح أكثر تأثيراً وفاعلية.

والشاعر الكبير هو الذي يستثمر هذا الرصيد من تجربته الحياتية، ويوظفه في شعره على نحو فني، وذلك حين يعرف كيف يحقق المعادلة الأكثر صعوبة، والتي تتجلى في قدرته على نقل هذا الجانب من تجربته الشخصية من حدوده الضيقة والذاتية إلى مجال أرحب، وذلك حين يعطيه بعداً أعمق وأوسع، ويخرج به من النطاق الذاتي إلى آفاق أكثر شمولية، ليدور في المحيط الموضوعي، فيمتزج الخاص بالعام والذاتي بالموضوعي وبإمكانك أن تضبط محمد الماغوط متلبساً في كل قصيدة من قصائده.. فهو يسفح ذاته على الورق، ويسلم نفسه بسهولة للقصيدة، حتى لنجده يتقمص كل قصائده.

كما أن مفاتيح قصائده ليست صعبة المنال، وهذه القصائد تكاد تضع كل مفاتيحها بيد القارئ من القراءة الأولى.

ويكاد ينفرد محمد الماغوط عن كل شعراء قصيدة النثر بتلك الميزة أو قل بتلك الخصوصية..

وإذا كان شعراء الحداثة، وتحديداً كتاب قصيدة النثر على وجه الخصوص لا يسلّمون مفاتيح قصائدهم بسهولة، ولا يستسلمون لقصائدهم على النحو الذي يجعل من تلك القصائد صوراً شخصية لهم، ويراوغون، ويمعنون في التخفي خشية تجلي ذواتهم في قصائدهم، فإن محمد الماغوط لا يخشى ذلك، وربما يذهب بعيداً في هذا الشأو لتصبح قصيدته في بعض الأحيان أشبه بالاعترافات الشخصية.

لقد كان محمد الماغوط في حركة الحداثة الشعرية نسيج وحده، أو قل إنه طائرٌ شعري يحلق خارج سرب شعراء الحداثة.. وهذا ما جعله يكتب حداثته الخاصة به، تلك الحداثة التي ليست ذات خصوصية فحسب بل هي حداثة ذات صبغة ذاتية، وهي تعكس صورة شخصية لصاحبها.

وإن حداثة محمد الماغوط التي يؤمن بها، ويحاول تمثلها في شعره، هي الحداثة التي تنسجم مع خصوصيته، والتي يحاول من خلالها أن يكتب القصيدة التي تجسّد شخصيته، وتعكس حياته المريرة التي عاشها واكتوى بنارها، وعبّر من خلالها عن معاناته وآلامه وأحزانه. وهذا ما جعله يختلف عن كل الحداثات العربية والحداثات الغربية التي عاصرها.

وهذا ما جعل شعره مرآة لحياته، وعلى سطح هذه المرآة ارتسمت ملامح شخصيته المتميزة. حتى ليخيل إليك أنه يكتب سيرته الذاتية، حتى بإمكاننا أن نستخلص هذه السيرة بفصولها ومفاصلها من خلال شعره، وإن كان قد صرّح حين سئل عن سيرته فيما إذا كان ينوي أن يكتبها أم لا. فقال إنه لا يهتم بها وذلك لأنه، على حدّ قوله، يعنيه دائماً الحاضر الذي هو فيه.

فقد كان محمد الماغوط في شعره صادقاً مع نفسه إلى أبعد الحدود، ومخلصاً لتجربته الحياتية أشد الإخلاص.

وكان لا يعنيه تجسيد نظرية حداثية في شعره بقدر ما يعنيه أن تكون القصيدة صورة عن ذاته، وتكون معبرة عن مشاعره وأفكاره، ومصورة لواقعه المعيش وحياته بكل فصولها.

والذي أفاد محمد الماغوط تحديداً من بين كل شعراء جيله، أنه كان يكتب بعفوية، وعفويته تلك هي التي دفعته إلى التعبير عن ذاته وشخصيته، وجعلته يصور في شعره جانباً كبيراً من حياته، من غير أن يلتفت كثيراً إلى طروحات حركة الحداثة التي تنظر شزراً إلى ما فعله محمد الماغوط في شعره والذي يعد خرقاً لكثير من طروحات الحداثة الممعنة في التطرف.

وإن محمد الماغوط إضافة إلى العفوية التي كان يكتب بها، نراه أيضاً يكتب بحرية لا يقيدها التزام بأي قيد من القيود المعنوية أو الفنية.. وساعده على الكتابة بحرية أجواء بيروت، وما فيها من حرية على أكثر من صعيد.

وفي كل ما كتب الماغوط من شعر نجد لديه نزوعاً إلى التحرر والانعتاق، وهذا النزوع جعله شديد الحساسية بكل ما يكبل حريته، ولا ننسى أن تجربة السجن التي لم تتجاوز عاماً واحداً تركت أثرها العميق في نفسه وشعره، وأكثر ما تجلت في ديوانه (غرفة بملايين الجدران) وما حمله عنوان هذا الديوان من إحساس حادّ بالأسر وقسوة الحصار، فالغرفة التي أودع فيها أثناء سجنه تحولت إلى غرفة بملايين الجدران وكأن جدرانها تلك تنتصب فوق صدره.

وهذه الحرية التي كتب بها محمد الماغوط تنسجم تماماً مع حركة الشعر الحر الذي يشمل قصيدة التفعيلة، والشعر المنثور، ومن ثم قصيدة النثر.

كما أن هذه الحرية التي كتب بها الماغوط هي روح الحداثة التي كاد يخنقها التنظير وتكبلها الأيديولوجيا وتشوهها محاكاة النموذج الغربي في الشعر.

ثم إن حياة محمد الماغوط البوهيمية التي جعلته يعيش كما يحلو له، ويكتب كما يحلو له، ويفهم الحداثة كما يحلو له، هي الركيزة الثالثة التي اعتمد عليها الماغوط في كتابته للشعر هذا بالإضافة إلى الصراحة التي يتمتع بها الماغوط، وطبيعته الميالة إلى البوح والشكوى والـ (الفضفضة).

كما أن الماغوط يتصف بالتمرّد، وهذا ما تجلّى في شخصيته، وسلوكه، ومواقفه، وشعره. وظاهرة التمرد لدى الماغوط تعدّ ملمحاً بارزاً من ملامح شخصيته، وخصوصية من خصائص شعره. وهو في تمرده يذكرنا بالشعراء الصعاليك الذين تمردوا على أعراف القبيلة. كما يذكرنا في تسكّعه وتشرّده بالشعراء الجوالين (الترابادور) وإن كان يختلف معهم في نزوعهم الرومنتي الذي لا يتلاءم مع نزوعه الواقعي. ولعله في قصيدة (الغجري المُعلب) يعطينا صورة حقيقية لشخصيته على سجيتها (بلا رتوش) ولا أصدق من قوله فيها (هكذا خلقني الله):

فأنا لم أجُعْ صدفة / ولم أتشرد ترفاً أو اعتباطاً /

(ما من سنبلة في التاريخ / إلا وعليها قطرة من لعابي / أعرف أن مستقبلي ظلام / وأنيابي شموع / أعرف أن حدّ الرغيف / سيغدو بصلابة الخنجر/ وأن نهر الجائعين سوف يهدر/ ذات يوم بأشرعته الدامية / وفرائصه الغبراء / فأنا نبيّ لا ينقصني إلا اللحية والعكاز والصحراء / ولكنني سأظل شاكي السلاح / في (قادسية العجين) في (واترلو الحساء) / التي يخوضها العالم / هكذا خلقني الله / سفينة وعاصفة / في دمي رقصة الفالس / وفي عظامي عويل كربلاء / وما من قوة في العالم / ترغمني على محبة ما لا أحب / وكراهية ما لا أكره / ما دام هناك تبغ وثقاب وشوارع....

ويعزز ظاهرة التمرد في شعره بعض الطباع التي ترفد هذه الظاهرة وتجعلها أكثر حدّة، ومن هذه الطباع نذكر: شدّة الانفعال، والحساسية المفرطة، وسرعة الغضب، والنقمة على كل ما حوله، وحبّ المغامرة، ورفضه للسائد.. وإن ظاهرة التمرد لدى الماغوط تعكس ما يمكن أن يسمى سوء التكيف مع الواقع، أي لم يكن الماغوط على وفاق مع واقعه وواقع أمته، ولهذا نراه رافضاً لهذا الواقع وناقماً عليه، ومتذمراً منه، ومحاولاً تغييره. ونراه بالمقابل تارة في حالة مواجهة وصدام مع هذا الواقع، وتارة أخرى في حالة هروب منه... وربما نجده في بعض الأحيان يهرب من الواقع المؤلم على نحو عبثي لا يخلو من الإدانة له ولمن حوله، يقول الماغوط في قصيدة (حريق الكلمات):

سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة الخالدة / لبنان يحترق....../ وأنا أبحثُ عن فتاةٍ سمينةٍ / أحتكّ بها في الحافلة / وكأنه في هذا الموقف يردّد قول المتنبي: (وما أنا عن نفسي ولا عنك راضياً) كما أنه في هذا الموقف، بما فيه من مفارقة، يفسر لنا كثيراً من مواقفه الساخرة في شعره، وهذه هي خصوصية السخرية عند محمد الماغوط، فهي سخرية فاضحة جارحة، فيها قدر غير قليل من الإدانة التي لا تستثني أحداً بما فيه الشاعر نفسه..

ومن وجهة نظر نفسية يمكن لنا أن نلحظ لدى الماغوط إحساساً حادّاً بالاضطهاد، ورغبة دائمة بالشكوى إلى درجة أنه يمكن أن نصفه بالشاعر الشكاء، مما يشعرنا بأنه يقف على رأس قائمة الشعراء المعذبين والبؤساء.. وهذا الإحساس يقف من وراء كثير من شعره الذي وصف فيه نفسه بالبؤس والتعاسة والحرمان والمعاناة والألم والحزن والكآبة والغربة والتشرّد والضياع، ولعله في كل ذلك يجد تنفيساً لحالة التأزم النفسي التي يرزح تحت نيرها. يقول الماغوط بما يُشعر أنه يعاني من الإحساس بالاضطهاد في قصيدة (الليل والأزهار):

إنهم يكرهونني يا حبيبة / ويتسربون إلى قلبي كالأظافر/ عندما أريد أن أسهر مع قصائدي في الحانة / يريدونني أن أشهر الكلمة / أمام الليل والجباه السوداء/ أن أجلد حروفي بالقمل والغبار والجرحى/.

ويقول الماغوط في قصيدة (الشتاء الضائع) مصوراً حزنه المزمن وكآبته الأبدية:

غداً يتساقط الشتاء في قلبي/ وتقفز المنتزهات من الأسمال والضفائر الذهبية / وأجهش ببكاء حزين على وسادتي/ وأنا أرقب البهجة الحبيبة / تغادر

أشعاري إلى الأبد / ويقول أيضاً في قصيدة (سرير تحت المطر):

أنا الشريد ذو الأصابع المحترقة / والعيون الأكثر بلادة من المستنقع/ لا تلمني إذا رأيتني صامتاً وحزيناً / فإنني أهواك أيها الصنم الصغير.../ من خلال عينيك السعيدتين / أرى قريتي، وخطواتي الكئيبة بين الحقول / أرى سريري الفارغ / وشعري الأشقر متهدلاً على المنضدة / كن شفوقاً بي أيها الملاك الوردي الصغير / سأرحل بعد قليل، وحيداً ضائعاً / وخطواتي الكئيبة / تتلفت نحو السماء وتبكي/.

ففي هذا النص الذي نراه فيه في موقف التغزل بالحبيبة نجده في موقف لا يُحسد عليه، حتى لنكاد نشفق عليه وهو يستجدي الشفقة من ملاكه الوردي الصغير، ناهيك عن عبارات الكآبة والنحيب والشكوى والتوسل وغيرها....

ومن خصائص شخصية الماغوط أنه كان يتصف بالبدائية.. فهو أشبه بوعل برّيّ أو نبتة بريّة، أو قل إنّه ظلَّ كالغابة العذراء التي نمت وترعرعت على سجيتها على الرغم من تواصله مع المدينة سواء في دمشق أو بيروت. وإن زوجته الشاعرة سنيّة صالح التي قدّمت لديوانه تحت عنوان (طفولة بريئة، وإرهاب مُسِنّ) نجدها تؤكد تأصّل البدائية في طبيعة محمد الماغوط وتشير إلى دورها في شعره، فتقول: (وقد لعبت بدائيته دوراً هاماً في خلق هذا النوع من الشعر، إذ إن موهبته التي لعبت دوراً بأصالة وحرية كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربوي. وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود. وكان ذلك فضيلة من الفضائل النادرة في هذا العصر) وإذا عدنا إلى شعر محمد الماغوط وجدناه يقول معتداً ببدائيته:

وُلدتُ عارياً، وشببتُ عارياً/ كالرمح / كالإنسان البدائي.

والبدائية تحيلنا إلى البادية، والبادية تصبغ أبناءها بصبغة البداوة، بكل ما فيها من مواصفات إيجابية وسلبية.. ومحمد الماغوط في أكثر من قصيدة نجده يصف نفسه بالبدوي، ويبدي حنيناً إلى البادية، ويرى أن أجمل أيام حياته تلك التي عاشها مع البدو، يقول: (وأرى أن أجمل أيام حياتي حين عشت مع البدو في الصحراء.. أرعى الماشية).

ولعل قصيدة (بدوي يبحث عن بلاد بدوية) خير مثال على ما في شخصيته من بدائية ونزوع إلى حياة البادية. وفي هذه القصيدة على الرغم مما يحتمله عنوانها من معنى يخص الشاعر، إلا أن الماغوط لا يقتصر على ما يخصّه، إنما يحاول تعميم ذلك على بلاده، فيتمنى أن يغمض عينيه ويفتحهما فيجد بلاده قد عادت إلى أصلها البدوي، وفي ذلك يقول:

آه كم أتمنى... لو أستيقظ ذات صباح / فأرى المقاهي والمدارس والجامعات مستنقعات وطحالب ساكنة / خياماً تنبح حولها الكلاب/ لأجد المدن والحدائق والبرلمانات / كثباناً رملية / آباراً ينتشل الأعراب ماءهم منها بالدّلاء.

وإذا عدنا إلى بلدته (سلمية) التي ولد فيها وترعرع نجدها في موقع جغرافي يجعلها تتمركز على تخوم البادية، بالإضافة إلى تمركزها على تخوم الريف ومن ثمَّ تمركزها على مشارف المدينة. وموقعها هذا

في مثل هذا المثلث جعل الشاعر يتمثل الحياة المعيشة في أبعادها الثلاثة لتصبح شخصيته مزيجاً من طباع ابن البادية وابن الريف وابن المدينة.. وإن كان في صميمه إلى ابن الريف أقرب، وذلك لأنه في مرحلة تكوين شخصيته كانت بلدته (سلمية) قرية، وذلك في الربع الثاني من القرن العشرين، وما لبثت أن تحولت فيما بعد إلى مدينة. وإذا عدنا إلى ما قاله الماغوط في (سلمية) وجدناه يضع لها حدوداً من نوع مختلف فيقول:

سلمية.. التي تعثّرت بطرف أوربا / وهي تلهو بأقراطها الفاطمية/ وشعرها الذهبي / وظلت جاثية وباكية منذ ذلك الحين/ دميتها في البحر / وأصابعها في الصحراء/ يحدّها من الشمال الرعب / ومن الجنوب الحزن / ومن الشرق الغبار/ ومن الغرب الأطلال والغربان / فصولها متقابلة أبداً / كعيون حزينة في قطار..

هذا بعض ما قاله عن السلمية شعراً في ديوان (الفرح ليس مهنتي) واعتقد أنه (سدد الفاتورة) تجاه مسقط رأسه إلا أنه اكتشف بعد ذلك أن هذه المدينة مقيمة في دمه، وهي التي علمته الحزن والسوداوية، ويصفها أيضاً بأنها (القرية الحائرة بين الصحراء والمدينة)، وهذا ما صرح به في بعض حواراته.

وحين نبحث عن ملامح شخصية الماغوط، لا بد أن نتوقف عند مرحلة الطفولة التي عاشها في قريته (سلمية) وفي هذه القرية نشأ وترعرع، وتكوّنت شخصيته، وتبلورت ملامحها، وتجسّدت هذه الملامح جليّة في شعره الذي صوّر فيه مرحلة الطفولة في عدد غير قليل من القصائد التي انعكست فيها صورة الماغوط على حقيقتها. وفي قصيدة (جناح الكآبة) نجد طفولة الشاعر تلاحقه كالشبح وهو يتسكع في المدينة، ويشعر نحوها بحنين جارف، تلك الطفولة التي تذكره بأمه العجوز التي ارتبطت بها طفولته، يقول:

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبه/ أتسكع كالضباب المتلاشي / كمدينة تحترق في الليل / والحنين يلسع منكبيّ الهزيلين / مدّي ذراعيك يا أمّي / أيتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي / دعيني ألمس حزامك المصدّف/ وأنشج بين الثديين العجوزين / لألمس طفولتي وكآبتي / فالطفولة تتبعني كالشبح.

ويبقى الشاعر الماغوط وهو ضائع في شوارع المدينة يتذكر طفولته التي لا تكاد ذكرياتها تفارقه بكل تفاصيلها، وهاهو يسترجع أيامها بحلوها ومرّها، حين كان يلهو بلعبة (الدحل)، ويأكل الخبز وهو يمشي في الطريق، وما يؤلمه من هذه الطفولة موقف أبيه منه، الذي كان لا يحبه كثيراً ويضربه على قفاه، ويشتمه في السوق، وهذا ما حزَّ في نفسه وجعله لا ينسى هذه المعاملة القاسية وهو في كهولته يقول في قصيدة (تبغ وشوارع):

سامحيني أنا فقير يا جميلة / حياتي حبر ومغلفات وليل بلا نجوم / شبابي بارد كالوحل / عتيق كالطفولة / طفولتي يا ليلى.. ألا تذكرينها؟ / كنت مهرجاً.. / أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين / ألعب الدَّحل / وآكل الخبز في الطريق / وكان أبي لا يحبني كثيراً يضربني على قفاي كالجارية / ويشتمني في السوق / وبين المنازل المتسلخة كأيدي الفقراء / ككل طفولتي / ضائعاً.. ضائعاً / أشتهي منضدة وسفينة..

لأستريح / لأبعثر قلبي طعاماً على الورق / في البساتين الموحلة.. كنت أنظم الشعر يا ليلى/... سامحيني.. أنا فقير وظمآن / أنا إنسان تبغ وشوارع وأسمال/

ويعود الماغوط أيضاً إلى أحلام الطفولة، وينتقل من اليوم إلى الأمس، أو العكس ليصوّر المفارقات في حياته، وليؤكد لنا أن طفولته على الرغم من كل ما فيها من حرمان وعذاب تبقى أرحم من مرارة الواقع الذي عاشه فيما بعد في المدينة، يقول في قصيدة (حزن في ضوء القمر):

في طفولتي، / كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب / وجواد ينهب في الكروم والتلال الحجرية / أما الآن / وأنا أتسكع تحت نور المصابيح/ انتقل كالعواهر من شارع إلى شارع / أشتهي جريمة واسعة / وسفينة بيضاء، تقلني بين نهديها المالحين، / إلى بلاد بعيدة،/ حيث في كل خطوة حانة وشجرة خضراء، / وفتاة خلاسية، / تسهر وحيدة مع نهدها العطشان/.

ويحاول الماغوط أن يقايض حياته التعيسة في المدينة بطفولته التي تسربت من بين أصابعه ولم يستمتع بها كما يجب، تلك الطفولة التي لا تخلو من مواقف محببة على علاتها، إذا ما قورنت بحياته التي عاشها في المدينة الغارقة في أمراضها المزمنة ووصفها بالسواد والعبودية، وهذا ما جسّده في قصيدة (المسافر) التي يحاول أن يسترجع فيها طفولته بعد سفره من القرية، وفيها يقول:

بلا أمل../ وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة / سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما../ سأرحل عنها بعيداً../ وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان / بعيداً عن المرأة العاهرة / التي تغسل ثيابي بماء النهر / بعْ أقراط أختي الصغيرة / وأرسل لي نقوداً يا أبي / لأشتري محبرة / وفتاة ألهث في حضنها كالطفل/ لأحدثك عن الهجير والتثاؤب وأفخاذ النساء / فأنا أسهر كثيراً يا أبي / أنا لا أنام../ حياتي سواد وعبودية وانتظار./ فأعطني طفولتي../ وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز / وصندلي المعلق في عريشة العنب، / لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري/ لأسافر يا أبي./

وإن حنين الشاعر إلى بيته في القرية لا يقل عن حنينه إلى طفولته، مما يجعله يسترجع ذكرياته في ذلك البيت الذي يجاور النهر، وإلى هذا البيت على تواضعه ما زال قلبه يهفو، لأنه ترك فيه طفولته القصيرة، وعلى قصرها فهي أثيرة إلى نفسه، وخاصة بعد أن تركها تذبل كالوردة في طرقات القرية، يقول في قصيدة (الشتاء الضائع) التي انتقل فيها من حياته في القرية إلى حياته المفعمة بالبؤس في المدينة:

بيتنا الذي كان يقطن على صفحة النهر / ومن سقفه المتداعي / يخطر الأصيل والزنبق الأحمر / هجرته يا ليلى / وتركت طفولتي القصيرة / تذبل في الطرقات الخاوية /.. يطيب لي كثيراً يا حبيبة، أن أجذب ثديك بعنف / أن أفقد كآبتي أمام ثغرك العسليّ / فأنا جارح يا ليلى / منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل / أدخن كثيراً /وأشتهي أقرب النساء إليّ / ولكم طردوني من حارات كثيرة / أنا وأشعاري وقمصاني

الفاقعة اللون/غداً يحنّ إليّ الأقحوان/ فأنا رجل طويل القامة / وفي خطواتي المفعمة بالبؤس والشاعرية /تكمن أجيال ساقطة بلهاء/ مكتنزة بالنعاس والخيبة والتوتر / فأعطوني كفايتي من النبيذ والفوضى / وحرية التلصص من شقوق الأبواب.

وإذا كانت مرحلة الطفولة هي الأكثر حضوراً وفاعلية في شعر الماغوط، فإن مرحلة السجن هي الأخرى تأتي في المرتبة الثانية في تأثيرها الواضح في شعره. فقد كانت مغادرته النهائية للسلمية بين عامي (1955 ـ 1956م) وذلك عندما اعتقل للمرة الأولى، وكان المكان الأول الذي زاره خارج السلمية سجن المزة. ولهذا نجده يقول: (أنا إنسان مذعور ولا أخاف السجن فقط، ولكن أشمئز منه) كما يقول أيضاً: (وفي الزنزانة عرفت الخوف لأول مرة، وانطبعت روحي بوشم التوجس من العالم، هرب مني الأمان، وربما إلى الأبد). وفي السجن تعرف على أدونيس، وكانا في زنزانتين منفصلتين، وكان يراه من بعيد. وكان سبب دخوله السجن انتماءه للحزب القومي السوري. وقد دخل السجن على مرحلتين. وقضى في السجن عاماً كاملاً خلال تلك المرحلتين. ويحدثنا عما تعرض له أثناء التحقيق فيقول: (لم أصمد من أجل مبادئ الحزب القومي السوري، ولكن لأن طبعي عنيد، كنت أول من يبكي ويصرخ أثناء التحقيق) ويضيف الماغوط إلى ذلك فيما يخص إيمانه بمبادئ هذا الحزب التي لا تقنعه في بعض طروحاتها وخاصة الاعتداد المبالغ فيه بالحضارة الفينيقية، وهو يعيش حياة بعيدة عن الحضارة، وفي ذلك يقول: (كان إحساسي بالظلم والعار القومي أكبر بكثير من أي منشور سياسي، فماذا يعنيني من السفن الفينيقية التي تعبر المحيطات، وتشق عباب الموج، وأنا لا أستطيع أن أعبر زقاقاً موحلاً طوله متران).

ومن أجل ذلك لم يستطع الماغوط على الرغم من حبه لوطنه وبلاده أن يمجّد دمشق كما مجّدها شعراء الاتجاه القومي على اختلاف مذاهبهم، وكيف يجاري مثل هؤلاء الشعراء في تغنيهم وتغزلهم بدمشق وهو القائل في قصيدة (أمير من المطر، وحاشية من الغبار): وأنا أنظر إليها باكياً متوسلاً / كما كان العبد المطوق بالحراب / ينظر إلى أمّه الطبيعة / قلت لها عطشان يا دمشق / قالت: اشربْ دموعَكَ /قلت: لها جوعان يا دمشق/ قالت: كُلْ حذائي.

وإن حب الوطن لدى الماغوط له شكل خاص، شكل قائم على الحب المتبادل والاحترام المتبادل، والحد الأدنى من الاحترام له أن يجد ما يأكله، فهو مقتنع بأن الفم الذي يصنع الشعر يجب أن يجد ما يسد رمقه بكرامة تليق بشاعر مثله، يقول في قصيدة (جفاف النهر):

صاخب أنا أيها الرجل الحريري / أسير لا نجوم ولا زوارق / وحيد وذو عينين بليدتين / ولكنني حزين لأن قصائدي غدت متشابهة / وذات لحن جريح لا يتبدل / يا وطني.. أيها الجرس المعلق في فمي / أيها البدوي المشعّث الشعر / هذا الفم الذي يصنع الشعر واللذة يجب أن يأكل يا وطني /.... لا نجوم أمامي / الكلمة الحمراء الشريدة هي مخدعي وحقولي / كنت أود أن أكتب شيئاً / عن الاستعمار والتسكع / عن بلادي التي تسير كالريح نحو الوراء /.... لا

أستطيع الكتابة، ودمشق الشهية تضطجع في دفتري كفخذين عاريين /.. لقد أقبل الليل طويلاً كسفينة من الحبر / وأنا أرتطم في قاع المدينة / كأنني من وطن آخر / وفي غرفتي الممتلئة بصور الممثلين وأعقاب السجائر / أحلم بالبطولة، والدم، وهتاف الجماهير / وأبكي بحرارة كما لم تبك امرأة من قبل / فاهبط يا قلبي / على سطح سفينة تتأهب للرحيل./

ولا نستغرب بعد ذلك أن نرى الشاعر الماغوط يرى وطنه متمثلاً في المرأة والحانة والحزن، هذا هو الوطن البديل لدى الشاعر الذي نفي من وطنه وخرج منه مطارداً ليلجأ إلى بيروت حيث التسكع والتشرد والغربة والجوع، يقول في قصيدة (رجل على الرصيف):

لقد كنت لي وطناً وحانة / وحزناً طفيفاً، يرافقني منذ الطفولة / واخفقْ يا قلبي الجريح بكثرة.. / ففي حنجرتي اليوم بلبل أحمر يودّ الغناء / ليتني مطر ذهبي / يتساقط على كل رصيف وقبضة سوط.

وعلى ذكر المرأة نجد الماغوط في شعره شديد الحفاوة بالمرأة، ولا يذكرها إلا وفي نفسه أشياء منها، ولعل أبرز ما يتراءى في شعره نحو المرأة حرمانه الذي انطبعت عليه شخصيته، ولا يمكن أن نتحدث عن هذه الشخصية بمعزل عن أثر المرأة في شعره وشخصيته. وقد تناول شعره بالدراسة لؤي آدم واستنتج اعتماداً على مفهوم فرويد للنزوع الإبداعي (أن التوتر الدائم الذي رافق الماغوط نتيجة الكبت الغريزي هو السبب الحقيقي لهذه النزعة الإبداعية) وإذا عدنا إلى شعره وجدناه يعكس هذا النزوع في أكثر من قصيدة يقول في قصيدة (المهذّبة في عصر وحشي):

أيتها الحمامة التي تزورني / وعبثاً تتقصين أسرار حزني / من إضبارتي المدرسية / أو رفاقي في المقهى / فحزني لا حسب لـه ولا نسب / كالأرصفة / كجنين وُلِدَ في مبغى.

وفي قصيدة (جنازة النسر) التي نجده يصرح بفقده للمرأة، ومقابل هذا الفقدان يحاول أن يبحث عن البديل كتعويض لهذا الحرمان، يقول:

أيها الحزن.. يا سيفي الطويل المجعّد / الرصيف الحامل طفله الأشقر / يسأل عن وردة أو أسر / عن سفينة وغيمة من الوطن / والكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون / لا امرأة لي ولا عقيدة / لا مقهى ولا شتاء / ضُمَّني بقوة يا لبنان / أحبك أكثر من التبغ والحدائق.. / فالتراب حزين، والألم يومض كالنسر / لا نجوم فوق التلال / التثاؤب هو مركبتي المطهّمة، وترسي الصغيرة / والأحلام كنيستي وشارعي / بها أستلقي على الملكات والجواري / وأسير حزيناً في آخر الليل.

ويتجلى حرمانه من المرأة بصورة غير مباشرة في قصيدة (أغنية لباب توما) التي نجده فيها وحيداً وغريباً، ويشتهي أن يقبل طفلاً صغيراً تنبعث من شفتيه رائحة الثدي الذي أرضعه، ولا نستبعد بعد ذلك أن يتذكر أمه ويخاطبها قائلاً:

أشتهي أن أقبّل طفلاً صغيراً في باب توما / ومن شفتيه الورديتين، / تنبعث رائحة الثدي الذي أرضعهُ، / فأنا ما زلتُ وحيداً وقاسياً / أنا غريبٌ يا أمي./

وإن أم الماغوط ماثلة في عدد من قصائده،

وهي أيضاً لها دورها المباشر وغير المباشر في شعره، وهو يصرح أكثر من مرة بأن أمه هي التي أعطته الحس الساخر في كتاباته، يقول في قصيدة (في المبغى):

في قديم الزمان، / وأنا أرضع التبغ والعار / أحبّ الخمر والشتائم / والشفاه التي تقبّل ماري / ماري التي كانت اسمها أمي./

من قديم الزمان.. أنا من الشرق.. / من تلك السهول المغطاة بالشمس والمقابر / أحب التسكع والثياب الجميلة / ويدي تتلمس عنق المرأة الباردة/.

والماغوط مرتبط بالواقع والحياة، ولا يستطيع أن يفكّ ارتباطه بهما، بل هو يسعى دائماً إلى توطيد علاقته بكل ما يقوي انتماءه لهما، وحين يصور حياته وواقعه لا يرمي من وراء ذلك إلى الكتابة ضمن ما يسمى بالواقعية على اختلاف اتجاهاتها. إنما يرمي إلى استمرارية صلته بالحياة وفي ذلك يقول: (قصائدي رسائل متوالية لفتح صفحة جديدة مع الحياة).

ولا ننسى أن ما كُتِبَ من شعر في عدد من الأقطار العربية في مرحلة الخمسينات إلى الثمانينات تأثر في معظمه بالواقعية الاشتراكية، وتراوح بين الالتزام والإلزام انطلاقاً من إيمان كتابه بالمفاهيم الأيديولوجية..

ومع ذلك فإن الماغوط حين كتب الشعر وصوّر الواقع ببعديه الذاتي والموضوعي فإنه انطلق من قناعاته الشخصية أو قل كتب الشعر بطريقته الخاصة التي تمردت على المفاهيم الأيديولوجية وما تنطوي عليه من فهم ضيق للالتزام الذي لا يتلاءم مع طبيعة الماغوط. وهذا ما جعله يختلف صراحة مع الشيوعيين ويصطدم معهم ويتمرد عليهم ولا مجال للخوض في خلافه معهم وهو أشهر من أن نتجاهله.

كما اختلف محمد الماغوط مع (جماعة شعر) التي كانت تصول وتجول في لبنان وتُصدر مشروعها الحداثي إلى الأقطار العربية الأخرى.

ولو انخرط الماغوط كلياً بجماعة شعر وانصاع لكل طروحاتها وتنظيراتها لحركة الحداثة الشعرية، لما كتب بالطريقة التي كتب بها.

ولعل أهم ما جعله يختلف مع اتجاه (جماعة شعر) أنه ليس بشاعر نخبوي، فهو لا يكتب للنخبة وإنما يكتب للبسطاء والعاديين الذين هم من أمثاله وهذا ما جعل الناقد صبحي حديدي يقول عنه: (ولسنا نعرف شاعر قصيدة نثر غاص إلى قاع الشارع كما فعل الماغوط).

وإن الواقع الذي اكتوى بناره الماغوط بكل ما فيه من خيبات وانكسارات وتخلّف، جعله لا يستطيع أن يتجاهله أو يتجاوزه أو يقفز عليه ثم يُقنع نفسه أنه يحلم بتغييره حلماً طوباوياً على طريقة الشعراء الحالمين الذين يتفاءلون تفاؤلاً مجانياً وهم لا يعرفون الواقع المأزوم كما عرفه الماغوط. كما لا يستطيع الماغوط أن يحلم بتغيير الواقع على طريقة شعراء الاتجاه القومي العربي الذين يؤمنون بالتفاؤل الثوري على الرغم من صلتهم بالواقع وهي صلة لا تتوصل إلى الصلة التي بلغت حدّ الالتحام بهذا الواقع لدى الماغوط. أضف إلى ذلك أن الماغوط لا يستطيع أن يتفاعل على طريقة الشعراء القوميين السوريين بما فيهم (جماعة شعر) الذين عُرفوا بالتفاؤل التمّوزي وما

يبشر به من تغيير لهذا الواقع.

ولهذا فإن الماغوط لم يلمح من خلال واقع أمته البائس ما يبشر بخير ويدعو إلى التفاؤل، وربما كان أقرب إلى التشاؤم منه إلى تفاؤل لا يقنعه. وهذا ما جعله في عدد غير قليل من قصائده متشائماً إلى حدّ السوداوية، ومنكفئاً إلى الماضي أكثر من تطلعه إلى المستقبل، وهذا ما استمرّ عنده إلى خريف العمر وفي قصيدة (واجبات منزلية) نجد مثل هذا الانكفاء إلى الماضي بعد أن نفض يده من الحاضر والمستقبل:

وأنا في خريف العمر / والشيخوخة البيضاء بدأت تمسّ جبيني / من يوليني اهتمامه / أديري قرص الهاتف يا حبيبتي / اطلبي مزيداً من الرعب والعذاب / لم أعد أبالي / مستقبلي في قبري / اطلبي لي كوفية وعقالاً / وصحراء لا حدود لها / لأعود إلى الماضي أعطيني هويّتي ودفتر عناويني وجواز سفري / سأصفها حول جبيني / وأجلس متربّعاً وسط المدنية / كزعيم إحدى القبائل المتوحشة.

وليس هناك ما يجعل شعر الماغوط مرتبطاً بشعر الحداثة سوى تمرده على شكل القصيدة العربية ذات الإيقاع العروضي وهذا ما يتجلى بكتابته الشعرية التي تحررت من شكل القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة. هذا بالإضافة إلى كتابة الشعر بلغة مختلفة عن اللغة التي كُتبت بها القصيدة العربية في عهودها القديمة والحديثة. وإن اللغة الشعرية التي كتب بها الماغوط آثر أن يستمدّها من حياة الناس البسطاء، وليس من المعاجم اللغوية على جلال قدرها، وهذا ما جعله يكتب شعراً بلغة نثر الحياة اليومية، ولذلك جاءت لغته طازجة وحارة وثيقة الصلة بلغة الواقع والشارع. ولهذا نجده يكرر كثيراً ألفاظاً محدّدة لها صداها في نفسه وحياته وواقعه، مثل: التسكع، والتشرّد، والأرصفة، والشوارع، والجوع، والفقر، والخوف، والغربة، والسجن، والحزن، وغيرها.

المراجع:

1 ـ ديوان محمد الماغوط ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط1 /1973م ـ ط2 /1981م.

2 ـ هكذا تكلم: محمد الماغوط ـ حوار: خليل صويلح ـ صحيفة (أخبار الأدب) العدد 665 ـ 11 ربيع الأول 1427هـ /9 أبريل 2006م (ملف خاص عن الماغوط بعنوان: محمد الماغوط المتمرد الأبدي ـ مختارات وشهادات و).

3 ـ محمد الماغوط المتمرد الدائم ـ فخري صالح ـ دبي الثقافية ـ العدد 12 ـ السنة الثانية ـ مايو /أيار 2006م.

4 ـ ما بين الماغوط وناظم حكمت ـ رياض طبرة ـ صحيفة تشرين ـ دمشق ـ 15 ربيع الآخر 1427هـ /13 أيار 2006م.

34

الماغوط:
قراءة جديدة

محمد إسماعيل دندي

ولد الشاعر محمد الماغوط عام /1934/ في سلمية التابعة لمحافظة حماه، وهي البلدة التي تفصل بين أنات النواعير ذات الزفرات الشجية المتناثرة على ضفاف العاصي، وبين عزيف الريح الهائمة في متاهات البادية السورية، والحاملة على أجنحتها غبار الصحراء، القادم إليها من الشرق الأسطوري الحالم. لقد عرّف الشاعر بلدته ـ التي ظل يعتبرها قرية حتى آخر يوم في حياته ـ بقصيدة جميلة، تُعَدُّ من أجمل قصائده، فقال:

سلميةُ الدمعةُ التي ذرفها الرومان

على أول أسيرٍ فكّ قيوده بأسنانه
ومات حنيناً إليها
سلميةُ الطفلةُ التي تعثّرت بطرف أوروبا
وهي تلهو بأقراطها الفاطمية
وشعرها الذهبي.

وما إن أنهى تعريفها، حتّى انصرف لترسيم حدودها الجغرافية، ترسيماً شعورياً جميلاً، فقال:

يحدّها من الشمال الرعب
ومن الجنوب الحزن
ومن الشرق الغبار
ومن الغرب الأطلال والغربان.

إن مدينة بهذه الصفات لا بد أن ترتدي السواد، وتكتسي بالحداد وأن تبقى كما قال:

حزينة أبداً
*لأن طيورها بلا مأوى*** ...*

في هذه البلدة، تلقى الماغوط تعليمه الابتدائي، ثم انتسب إلى مدرستها الزراعية العريقة وكانت في ذلك الوقت إعدادية، لا ثانوية، وقد خرّجت قبل الماغوط كثيراً من الشخصيات الهامة والفاعلة في تاريخ سورية المعاصر، وحين تخرّج فيها، انقطع عن الدراسة النظامية في المدارس، لكنه انغمس في الحياة الاجتماعية والسياسية وتطلع إلى الآفاق البعيدة، وكان كل شيء أمامه محيّراً، ورغب في الخروج من حيرته والتخلص من عزلته فانضوى تحت لواء الحزب السوري القومي الاجتماعي، فكيف حصل ذلك؟ لنستمع إلى الإجابة على لسانه، من خلال آخر حديث صحفي أجرته معه جريدة الحياة ونشرته بعد موته بيوم واحد، وبتاريخ 2006/4/4، فقد تحدث عن همومه وشجونه وذكرياته وأشعاره، وحين سألته ماذا عن الحزب القومي؟ أجاب الماغوط على عادته الساخرة والجارحة لواقعٍ عاشه حتى الصميم فقال: "دخلت الحزب القومي من دون أن أقرأ مبادئه. كنت فتى فقيراً، وكانت لديّ حاجة إلى أن أنضمّ إلى جماعة ما. وكانت قريتي السلمية تضجّ بفكرة الحزبية. وكان هناك حزبان: الحزب القومي والحزب البعثي. وقد اخترت القومي لأنه كان قريباً من المنزل، وفي المركز كانت هناك صوبيا، أيْ أنّ الجو كان دافئاً، بينما المركز البعثي بلا صوبيا. لم اقرأ مبادئ الحزب، وفي الاجتماعات كنت أنعس وأتثاءب، وأذكر أنهم عندما كانوا يتحدثون عن المناقبية الحزبية، كنت أفكر بالمخدة، عندما ينتهي البرد كنت أهرب من الاجتماعات، ومرةً كلفوني بجمع التبرعات للحزب، فجمعت ما يكفي لشراء بنطلون وفررت" [نقلاً عن جريد تشرين. العدد 9531. تاريخ 8 نيسان عام 2006 ص7 في زاوية أخبار ثقافية بعنوان حزبية محمد الماغوط]. بعد انتسابه للحزب نما وعيه السياسي، وأخذ يثقف نفسه تثقيفاً ذاتياً، وراح يلتهم الكتب والمجلات المطروحة على الساحة الثقافية آنذاك، ويوماً بعد يومٍ بدأت ميوله الأدبية بالظهور، وتجسدت في ممارسة فن الكتابة. وفي أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات، راسل بعض الصحف والمجلات السورية، ونشر بعضاً من كتاباته في مجلة (الدنيا) كنصه الشعري المنثور (زهرة في الهجير) ومقالته التي كتبها بعد إعدام الزعيم أنطون سعادة، رثاه فيها وأكّد ولاءه للزعيم الراحل. في الخمسينات

أخذ ينشر نتاجه في مجلة (الجندي) السورية، مع طائفة من الأدباء الشبان في تلك المرحلة، من أمثال شوقي بغدادي وأدونيس وخالدة الصالح ونذير العظمة. وبعد أن أدّى خدمته العسكرية الإلزامية، اقتحم دمشق وصحافتها، فنشر في جريدة (النقاد) عدة مقطوعات من الشعر المنثور، كان أهمها مقطوعة (النهر الحزين) التي خاطب فيها نهر بردى. كما نشر بعض الزوايا السياسية في جريدة (الرأي العام). هذه الكتابات ضمنت له شيئاً من الشهرة والذيوع، فراحت الأنظار تلتفت إليه ببعض الاهتمام. أما المنعطف الهام في حياته، فقد خطته له الأقدار في منتصف الخمسينات، يومَ اغتيل الشهيد عدنان المالكي، واتُّهم السوريون القوميون باغتياله، ولُوحق أعضاء الحزب، واعتُقِل عدد منهم، وكان الماغوط بين المعتقلين، فدخل السجن أول مرة في العام /1955/ وعندها، حُرِمَ من رؤية سماء بلاده الزرقاء، والتمتع بضوء شمسها الوهاجة، وفي ظلمة السجن التقى بالشاعر أدونيس، وتوطدت بين الرجلين علاقة من الود والتعارف والتطلع المشترك إلى المستقبل، وسمع كلٌّ منهما صرخات الآخر، حين تأكل جلده سياط الجلادين، وبعد خروجهما من السجن، غادر كلٌّ منهما دمشق، واتجها إلى بيروت، التي فتحت لهما ذراعيها، كما فتحتهما لكثيرٍ من الأدباء والسياسيين المعارضين لحكومات بلادهم، أو الهاربين من جورها، ومنذ عام /1957/ بدأت مرحلة مجلة شعر، وبدأت شخصية الماغوط بالنضج وثقافته بالاتساع ونتاجه الشعري الهام بالانتشار. وفي عام /1959/ أصدر مجموعته الشعرية الأولى (حزن في ضوء القمر) فأثارت جدلاً بين النقاد، ومنحت صاحبها تألقاً وسطوعاً، وفي الوقت ذاته، كان ينشر زوايا سياسية في جريدة الزمان، وراح الماغوط يكبر اسماً ومكانة وأهمية لم يكن هو نفسه يتوقعها في ذلك الحين، لقد جاور اسمه أسماء كبيرة مثل بدوي الجبل والسياب والبياتي ونزار قباني. وها هو ذا يظهر انبهاره بقوله: "وأنا كنت في تلك الفترة، كالصوص الذي يتطلع إلى زرافة، لم يكن عندي ثقة بنفسي، ولا بصديق، ولا بوطن، ولا بشيء في العالم".. وبعد أربع سنوات قضاها في بيروت، عاد إلى دمشق عام /1961/، فاعتقلته سلطات الانفصال آنذاك، وأودعته مكاناً أميناً في سجن المزة. إنّ تجربة السجن كانت مؤلمة، لكنها خصبة أيضاً، ألهمت الماغوط كثيراً من الأعمال الفنية شعراً ومقالات ومسرحيات، وهي الميادين الثلاثة التي حلّق فيها وتألق تألقاً منقطع النظير. وعندما خرج من السجن، عاد ليعمل في الصحافة، وكانت المفارقة التي تكررت مرتين: مرة في حياته ومرة في مماته، فهذا الرجل الذي كان يخاف الشرطة ويعدهم رمزاً لقهر الشعوب والبسطاء، ويرى الواقع القاسي على نعال أحذيتهم، يعين رئيساً لتحرير مجلة (الشرطة) وحين تذكّر تلك الأيام قال: "بقيت يومين أقف للحاجب خوفاً منه" تلك هي المفارقة الأولى في حياته أما المفارقة الثانية التي تمت بعد موته، فهي أن الشرطة الذين خاف منهم كل هذا الخوف، هم الذين رافقوه إلى قبره، وحضروا دفنه، وحرسوا جنازته، وأحاطوا بسرادق العزاء من أول ساعة إلى آخر لحظة. فهل اطمأنت روحه لهم وأنست بهم بعد فوات الأوان؟

في عام /1964/ بدأ بنشر مسرحيته (العصفور

الأحدب) على حلقات في مجلة حوار. وفي عام /1967/ أصدر في دمشق مجموعته الشعرية (غرفة بملايين الجدران) وقد تحدث عن هذه المرحلة فقال: "كنت العصفور الأحدب، لأنني كنت مختبئاً في غرفة نصفية، أيْ: عندما تقف يضرب رأسك السقف، كنت فيها كالأحدب، وفي هذه الغرفة أيضاً، كتبت: غرفة بملايين الجدران"، وفي عام /1971/ نشر مجموعته الشعرية الثالثة (الفرح ليس مهنتي). مع قيام الحركة التصحيحية في سورية؛ تغيّر كل شيء: تحسنت أوضاعه العامة، وتوفر لـه الأمن السياسي والغذاء، فقد مُنح راتباً شهرياً من وزارة الثقافة، ودرّتْ عليه الأفلام والمسرحيات التي كتبها بالاشتراك مع دريد لحام دخلاً مجزياً، ومنها مسرحية غربة وضيعة تشرين، وكاسك يا وطن، وأفلام الحدود، و التقرير وغيرها. منذ هذه المرحلة بدأت شهرته تملأ الآفاق، وأخذ نجمه يسطع في كل الأقطار العربية، وعرف شعبياً في الشارع العربي على نطاق واسع، لقد تركزت موهبته في النقد الساخر للأوضاع السياسية والاجتماعية، وكانت النكتة السياسية سلاحه في تلك المسرحيات التي وفّرت الراحة والفائدة لكل الأطراف المعنية: الماغوط واللحام زادت شهرتهما وزاد رصيدهما، والسلطة أعطت هامشاً من حرية التنفيس للاحتقان السياسي والاجتماعي في مرحلة الضيق الاقتصادي وتقنين المواد، والجماهير اكتسبت الضحكة السارة والتسلية الممتعة الراقية.

في الثمانينات صدرت لـه أعمال عديدة، مثل كتابه (ديك ومئة مليون دجاجة) الذي ضم عدداً من مقالاته السياسية التي كان ينشرها في المجلات والجرائد، ومثل مجموعته الشعرية (سياف الزهور) التي احتوت رثاء زوجته ومقالات أخرى، ومثل روايته اليتيمة (الأرجوحة) التي نشرها أول الأمر حلقات في مجلة الناقد، وفي عام /1978/ أصدر كتابه الساخر (سأخون وطني) وقد طبعته دار الناقد بلندن، وهو هذيان في الرعب والحرية.. ومقالات سياسية لاهية، وقد منع توزيعه في بعض الأقطار العربية، وقدم له صديقه زكريا تامر الذي وضّح في البداية هوية الوطن الذي قرر الماغوط أن يخونه علناً، في زمنٍ تتمّ فيه أفعال الخيانة سراً. يقول زكريا: "الأوطان نوعان: أوطان مزوّرة وأوطان حقيقية، والأوطان المزورة أوطان الطغاة، والأوطان الحقيقية أوطان الناس الأحرار، أوطان الطغاة لا تمنح الناس سوى القهر والذل والفاقة، ومدنها وقراها لها صفة القبور والسجون، ولذا فإن الولاء لأوطان الطغاة خيانة للإنسان، بينما عصيانها والتمرد عليها إخلاص للإنسان وحقه في حياة آمنة، يسودها الفرح وتخلو من الظلم والهوان...".

في التسعينات تعرض الماغوط لأمراض خطيرة، فأرسلته الحكومة السورية إلى فرنسا لمعالجته على نفقتها، تقديراً لفنه وإبداعه، فعاد مُعافىً، وشفي من مرضه، لكن طبعه وفلسفته الحياتية ومخالفة الأطباء ونصائحهم وإكثاره من السهر والتدخين، جعلته عرضةً لوعكات صحية تعاوده بين الحين والآخر، وقد واصل نتاجه الأدبي وإبداعه الغزير، فكتب مقالات نشرها في مجلة الوسط، وزوايا دورية في جريدة تشرين، وكتب مسرحيات مثل (خارج السرب) و(قيام ـ جلوس ـ

سكوت) وأصدر كتباً مثل (شرق عدن غرب الله) و(البدوي الأحمر) وقد تربّع على عرش الشهرة، فأجريت معه مقابلات ولقاءات كثيرة، عرضتها الفضائيات العربية، وبثتها الإذاعات المحلية والإقليمية، ونقلتها الصحف والمجلات، ومنحته مراسيم الرئاسة أعلى الأوسمة، وأقيمت باسمه مهرجانات، وكرمه اتحاد الكتاب العرب بدمشق، في ندوة أقامتها جمعية النقد، وكيلَ له المدح بالجملة والمفرّق، وبلغ قمة المجد عندما تسلّم جائزة (العويس) البالغة عدة ملايين من الليرات السورية، ومع كل ذلك، لم يسلم - في الآونة الأخيرة - من وخزات جارحة، بأقلام أصحابه وزملائه على درب الإبداع، كتلك الزوايا التي كتبها الأديب ياسين رفاعية على صفحات تشرين وغيرها، حذّره فيها من التراجع عن المنزلة التي بلغها بعرق الجبين وكد اليمين وجهد السنين. وأخيراً وليس آخراً، وفي يوم الاثنين، الثالث من نيسان عام /2006/ وقبل أن تغرب شمس ذلك النهار، سقطت آخر لفافة تبغ من يد الماغوط، فأسلم روحه لبارئها، ودخل ثلاجة الأموات في المشفى، لينام فيها ليلتين متشبثاً فيهما بدمشق التي أحبها، قبل أن يتوجه موكب جنازته المهيب إلى مقبرة الأهل في سلمية، وفي حفاوة رسمية وشعبية نادرة المثال، استقر في مثواه الأخير، عصر الأربعاء 2006/4/5/، وأصبح من ساعتها في ذمة التاريخ.

ثقافة الماغوط:

لم يتابع الماغوط دراسته النظامية في المدارس، ولا أكمل حتى تعليمه الثانوي فيها، لكن وعيه السياسي وميوله الأدبية وتجاربه الحياتية، دفعته إلى التعويض عما نقصه من التثقيف المنظم، بالقراءة الحرة والمطالعة المستمرة، إلا أنه لم يسلك إلى الشعر سبيل القدماء ومَنْ تبعهم من شعراء هذا العصر، كالبارودي أو حافظ إبراهيم أو الرافعي أو غيرهم من الشعراء الذين انقطعوا عن الدراسة النظامية، فتوجهوا نحو التراث العربي، واستظهروا روائعه الشعرية الشامخة، كالمعلقات والنقائض وخمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية وسيفيات أبي الطيب ولزوميات أبي العلاء. الماغوط لم يحفظ من الشعر القديم إلا أقله، ولا عرف من النحو والصرف إلا الضروريات، أما بحور الخليل وزحافاتها وعللها وما يجوز منها وما لا يجوز، فما اهتم بها ولا شغلت له بالاً على الإطلاق، وهو - بدلاً من كل ذلك - انصرف إلى الكتابات المعاصرة نثرها وشعرها، وبخاصة ما كتبه جبران والريحاني والرافعي، واتجه أكثر نحو الترجمات النثرية الجميلة لشعر الشعراء الغربيين ليعبّ منها وينهل. وعلى العموم كان محمد الماغوط مزاجياً في السياسة، مزاجياً في الأدب، مزاجياً في العلاقات الاجتماعية، مزاجياً في الانتماء الحزبي، وكان أقرب إلى الفوضى في حياته وفي قراءاته سواءٌ فيما يختار أم فيما يهمل، حتى الكتب التي كانت تروقه وترضيه، كان يبعثرها بعد القراءة، ويرمي بها هنا أو هناك. قالت زوجته سنية صالح تصور طبيعته وطريقته في التعامل مع الكتب: "كنت أنقل له الطعام والصحف والزهور خفية... كان يقرأ برغبة جنونية، وكنت أركض في البرد القارس والشمس المحرقة، لأشبع له هذه الرغبة، فلا ألبث أن أرى أكثر الكتب أهمية وأغلاها ثمناً ممزقة أو مبعثرة

فوق الأرض، مبقعة بالقهوة، حيث ألتقطها وأغسلها، ثم أرصفها على حافة النافذة حتى تجف". فهذه الثقافة الانتقائية، المزاجية، الفوضوية، كان لها عند الماغوط نتائج إيجابية هامة، لأنها حررته من تقليد الشعر العربي القديم وتقاليده، وأنقذته من الوقوع في أسر الذاكرة وسجن العبارات الجاهزة والجمل المحفوظة والصور الباهتة والتشبيهات المنسوخة. وفي حقيقة الأمر، لم يكن الماغوط يعتمد في إبداعه على الذاكرة ولا على الثقافة الواسعة أو العميقة ـ وإن امتلك منهما الشيء الكثير ـ وإنما كان اعتماده على الموهبة والفطرة والذكاء، ومن يتأمل لقطاته الطريفة، وملاحظاته البارعة، ومفارقاته الساخرة سواءٌ في مجموعاته الشعرية أم في مسرحياته أم في مقالاته، سيشهد له طائعاً أو مكرهاً بالموهبة والذكاء والألمعية. إن الموهبة والتحرر من سلطة التراث عنده، عاملان من عوامل نبوغه. وهذا ما تؤكده سنية صالح بقولها: "إن موهبته التي لعبت دورها بأصالة وحرية، كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربوي، وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود، وكان ذلك فضيلة من الفضائل النادرة في هذا العصر". لقد استطاع الماغوط بهذه المقومات أن يرفع قامته عالية بين أصحابه وزملائه العاملين في مجلة شعر، أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنسي الحاج وشوقي أبي شقرا وفؤاد رفقة وغيرهم، وكان خميس مجلة شعر يضمهم جميعاً، ويتضمن قراءات شعرية ونقدية وآراء شخصية ووجهات نظر.

الماغوط والشعر الغربي: تقول سنية صالح في تقديمها لأعمال زوجها وتعريفها به: "كان محمد الماغوط غريباً ووحيداً في بيروت، وعندما قدمه أدونيس في أحد اجتماعات مجلة شعر المكتظة بالوافدين، وقرأ له بعض نتاجه الجديد الغريب بصوت رخيم، دون أن يعلن اسمه ـ وترك المستمعين يتخبطون (بودلير؟ رامبو) لكن أدونيس لم يلبث أن أشار إلى شاب مجهول غير أنيق، أشعث الشعر، وقال هو الشاعر. لا شك أن تلك المفاجأة قد أدهشتهم، وانقلب فضولهم إلى تمتمات خفيضة" فما الذي تعنيه هذه الحادثة؟ نحن ـ اليوم ـ نعرف أن النتاج الذي أربك المستمعين وحيّرهم هو مقطوعات من مجموعته (حزن في ضوء القمر) قبل أن يلتم شملها في كتاب، ومن حقنا أن نتساءل: أكان تخبطهم وتمتماتهم الخفيضة شهادة للشاعر أم عليه؟ وهل أحسّوا أن شعر الماغوط في مستوى شعر بودلير ورامبو؟ هل كانوا يتغامزون عليه لإحساسهم بأنه يقلد هذين الشاعرين الكبيرين؟ قد لا نستطيع اليوم معرفة الحقيقة والكشف عن أعماقهم ومقاصدهم الخفية، ولكن الذي نعرفه معرفة أكيدة، هو أن الماغوط قرأ ترجمات نثرية جميلة لهذين الشاعرين فأعجب بها، وقَبْلَها قرأ نصوصاً عربية مما سماه النقاد باسم (الشعر المنثور) وقد صهر هذين النمطين في بوتقة تجاربه، وفي وقت كانت مجلة شعر منهمكة بالدعاوة لقصيدة النثر ترجمة وتنظيراً وتجارب (إبداعية، فاستولد من هذه الروافد نصوصاً جديدة عمّدها بعفويته الفطرية فجمع بين البساطة وعمق المفارقات، وقد طوّرها مع الأيام حتى حسده الكثيرون على

نصوصه التي دعيت (قصائد نثرية) وإذا نحن وازنّا بين نصوص الماغوط المبكرة وبعض قصائد بودلير ورامبو استطعنا أن نستشف التقارب بينهما، لا من باب التقليد والمحاكاة، وإنما من باب التأثر والتشابه ووحدة الأجواء والإيحاءات. لنستمع . مثلاً . إلى المقطع التالي من شعر الماغوط:

وأنا أتسكع تحت نور المصابيح

أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع

أشتهي جريمة واسعة

وسفينة بيضاء تقلني بين نهديها الحالمين

إلى بلاد بعيدة

حيث في كل خطوة حانة وشجرة خضراء

وفتاة خلاسية

تسهر وحيدة مع نهدها العطشان.

ألا يذكرنا هذا المقطع بأجواء مدينة باريس التي صورها بودلير، مستعرضاً مباذلها اليومية ومصابيحها الغازية، التي تذبذب لهيبها ريح الدعارة، راصداً تسلل عاهراتها إلى أقبية الجريمة والظلام؟ ألا يذكرنا بحلم بودلير الدائم بالرحيل إلى بلاد بعيدة، وإعجابه بالخلاسيات اللواتي صادفهن في بعض الجزر التي عرّج عليها أثناء رحلته إلى الهند؟ نحن لا نحكم على الماغوط بالتقليد، فهو لم يأخذ صورة محددة، أو أبياتاً بعينها من شعر بودلير، ولكنه استوحى معانيه وأجواءه من حياة بودلير أو رامبو متناثرة في شعره، فليس غريباً أن يلمح السامعون في خميس مجلة شعر معالم من بودلير أو رامبو متناثرة في شعر الماغوط، كما ليس غريباً أن تختلف آراء الدارسين حوله منذ وقت مبكر، فهذه خالدة سعيد في كتابها (البحث عن الجذور) تشيد به وتراه تجسيداً جاداً لقصيدة النثر الوليدة، وتلك نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) تستنكر شعر الماغوط والترويج لقصيدة النثر، وتستبعدها من جمهورية الشعر، ولا تقبل على أراضيها إلا كل قصيدة تحمل هوية الإيقاع الخليلي.

ولكي نقدم فكرة أشمل عن شعر الماغوط، لا بد أن نفصل مؤقتاً، الشكل الفني عن المحتوى النفسي والاجتماعي والسياسي، ونتحدث عن كل منهما منفصلاً عن الآخر، مع إيماننا المطلق بأن تذوق الشعر وتقويمه، لا يتمّان إلا من خلال النظرة الشاملة للعمل الفني الذي توحد شكله ومضمونه في بناء واحد متماسك.

محتويات شعره:

1 . التطلع إلى الحرية: الانطباع الأول الذي تتركه قراءة الماغوط في نفس المتلقي، هو التطلع إلى الحرية والبحث عنها والتلهف عليها، وللحرية عنده مجالات كثيرة وأنواع متعددة، كالحرية السياسية والاجتماعية وحرية الفكر والتعبير وغيرها، وبينما كان الشاعر يتطلع إليها، ويرغب في ممارستها قولاً وفعلاً، وبكل أشكالها وأنواعها، كان المجتمع يحرمه منها، ويغلق في نفسه منافذ النور، "فمأساة الماغوط أنه ولد في غرفة مسدلة الستائر، اسمها الشرق الأوسط، ومنذ مجموعته الأولى (حزن في ضوء القمر) وهو يحاول إيجاد الكوى، أو توسيع ما بين قضبان النوافذ، ليرى العالم و يتنسم بعض الحرية، وذروة هذه المأساة هي في إصراره على تغيير هذا الواقع وحيداً، لا يملك

من أسلحة التغيير إلا الشعر، فبقدر ما تكون الكلمة في الحلم طريقاً إلى الحرية، نجدها في الواقع طريقاً إلى السجن" وحين لا يتاح له أن يمارس حريته تتفجر لديه مشاعر الغضب والقهر والسخط والحزن، ويميل سلوكه إلى التشرد والتسكع والوحدة، فهذه الحالات والمشاعر عنده شبيهة بنوبات البكاء عند الأطفال الذين يُقْمعون ويضطهدون فلا يجدون غير البكاء دواء... وها نحن نعثر على عبارات كثيرة تجسد مشاعره المذكورة وتصرفاته المنوّه بها كقوله:

فأنا ما زلت وحيداً وقاسياً

... أنا غريب يا أمي

أجلس وحيداً معا لليل والسعال الخافت داخل الأكواخ

فأنا متشرد جريح

أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة

أتسكع كالضباب المتلاشي

سأرحل بعد قليل وحيداً وضائعاً

وخطواتي الكئيبة

تلتفت نحو السماء وتبكي

2 . الاحتجاج على الظلم والملاحقات والاعتقالات السياسية. فالماغوط ينظر بغضب إلى المحاكم والدوائر الأمنية التي لا تتيح للمتهم أن يدافع عن نفسه، فهي . أحياناً . تلصق به التهمة وترغمه على الاعتراف بها، بوسائل التعذيب والإذلال، وتمديد فترة الاعتقال، ومن قصائده الدرامية التي تقدم واحداً من مشاهد التحقيق والاستجواب هذه القصيدة التي يقول فيها:

أين كنت يوم الحادثة

كنتُ ألاحق امرأة في الطريق يا سيدي

طويلة سمراء ذات عجيزة مدملجة

إنني الوحيد الذي يمر في الشارع دون أن يحييه أحد

دعني لا أعرف شيئاً

أطلق سراحي يا سيدي

أبي مات منذ يومين

ذاكرتي ضعيفة

وأعصابي كالمسامير

أنا مغرم بالكسل

بعدة نساء على فراش واحد

اضربه على صدره

إنه كالثور

سفلة

دعني آكل لحمه

بشدةٍ كان الألم يتجه في ذراعي

بشدة بشدةٍ

مئات السياط والأقدام اليابسة

انهمرت على جسدي اللاهث

وذراعي الممدودة كالحبل

3 . الشكوى من الفقر والاستغلال: ظل الفقر الذي عانى منه الماغوط في صغره كابوساً مطبقاً على نفسه، يردد اسمه فتهتز له أركان النفس والجسد، وبرغم التحسُّن الكبير في أحواله الاقتصادية، والارتقاء إلى المستوى الذي انعدمت فيه الحاجة من يومياته، وامّحى الحرمان من حياته، حتى إنّ بعضهم بالغ في تقدير ثروته ودخله المادي، إلا أنّ بعض الذكريات الأليمة حفرت حروفها عميقاً في أغوار ذاته، وراح بين الحين والآخر يصور الفقر والاستغلال، ويصبّ نار غضبه على المستغلين ويجلدهم بسياط سخريته، ومن ذكرياته التي لها مغزى في هذا السياق، وقد حكاها عشرات المرات أن السبب في دخوله الحزب القومي السوري هوا لفقر، فقد عثر عند القوميين على الدفء الذي كان محروماً منه في بيته، وولّد هذا الفقر عنده سخطاً دائماً على الأغنياء والمتسلطين، وربط الغنى باستغلال الفقراء والتنعم على حسابهم، ومن بين احتجاجاته الصارخة على المستغلين والأغنياء قوله:

أنام على الشوك وينامون على الحرير
هم يسافرون ونحن ننتظر
هم يملكون المشانق
ونحن نملك الأعناق
هم يملكون اللآلئ
ونحن نملك النمش والتواليل
نزرع في الهجير ويأكلون في الظل..

4 . المخاوف السياسية: الخوف أحد الأقانيم الثلاثة التي تتمحور حولها نفسية الماغوط وشعره، وهي الخوف والفقر والحرية، فمنذ دخل الماغوط السجن، ولقي فيه التعذيب والقهر وكسر الإرادة الإنسانية، عرف معنى الخوف وذاق طعم الرعب، وصار رجل الأمن في نظره مصدراً للقلق والهلع، ورمزاً للفزع والذعر، وقد استطاع بفنّيّة عالية أن يجسد الخوف الذي أحس به يوماً، ويحس به المواطن العادي، كلما تعرّض للملاحقة أو الاضطهاد أو السجن، لقد وُفّق الشاعر إلى حد بعيد في رصد المشاعر والخواطر التي تعتري الخائف، وما أظن أحداً من الأدباء بلغ شأوه في هذا المجال، وبخاصة في مقطوعتين له رائعتين يقول في أولاهما:

مَنْ أورثني هذا الهلع
هذا الدم المذعور كالفهد الجبلي
ما إن أرى ورقة رسمية على عتبة
أو قبعة من فرجة باب
حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها
ويفر دمي مذعوراً في كل اتجاه.

ويقول في المقطوعة الثانية:

أتوسل إليك أن تسرعي يا أمي
وأن تعرجي في طريقك
على الحصادين ومضارب البدو
وتسأليهم عن "حجاب" جلدي
عن "عشبة" ما
تقيني هذا الخوف
أدخل إلى المرحاض وأوراقي الثبوتية بيدي
أخرج من المقهى وأنا أتلفّتُ يمنةً ويسرة

حتى البرعم الصغير
يتلفت يمنة ويسرة قبل أن يتفتح

. فن الماغوط وخصائص الشكل في شعره:

بالرجوع إلى مجموعاته الشعرية، والتمعن في الأساليب والوسائل الفنية التي عبّر فيها عن أفكاره ومشاعره وعرض بها محتويات شعره، يمكن الوقوف عند الظواهر التالية:

1 . توظيف الجزئيات والتفصيلات المهملة: فقد استمد الماغوط كثيراً من معطيات الواقع اليومي البائس والحياة العادية الفقيرة، وكان مدركاً لقيمتها الفنية وواعياً لأهميتها الشعرية، فتحدث في وقت مبكر نسبياً عن عنايته بها وتركيزه عليها في شعره، فقال مرةً: "أنا أهتم دائماً بالجزئيات لأن هذه الجزئيات الصغيرة، هي التي تشكل القضايا الكبيرة، أنا ضد أن نعالج الأشياء من خلال مظاهرها، يجب أن نغوص إلى الأعماق، على الكاتب أن ينزل إلى الزواريب، إلى الحارات الفقيرة، هذه هي الجزئيات التي أتحدث عنها، قد أشاهد رسالة غرامية ملقاة على الأرض، فأجد فيها مادة لأعالجها" وفي حين يوحي هذا الكلام نظرياً بأن الماغوط ينتمي إلى المدرسة الواقعية، فكلاهما يظهر الجانب البائس من الحياة الاجتماعية، إلا أن الواقعية تهتم أكثر بالتصوير التسجيلي، بينما هو يعتني بالانتقاء والاختيار، ويجنح غالباً إلى اللمحات الدالة والإيحاء المبهم، ومن الأمثلة على هذه الظاهرة قوله:

أمي... يا ذات النهد الملون كالأكواخ الإفريقية
أسرعي لنجدتي
تعالي وخبئيني في جيبك الريفي العميق
مع الإبر والأزرار والخيطان
فالموت يحيق بي من كل جانب
ومن الأمثلة الأخرى قوله:
طفولتي يا ليلى ألا تذكرينها
كنت مهرجاً
أبيع البطالة والتثاؤب أمام الدكاكين
ألعب الدحل
وآكل الخبز في الطريق
وكان أبي لا يحبني كثيراً
يضربني على قفاي كالجارية
ويشتمني في السوق..

2 . دمج الذات مع الواقع: يقول بودلير: "إن مهمة الشعر الحديث أن يخلق سحراً إيحائياً يحوي، في الوقت نفسه، الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان، والفنان نفسه" وفي شعر الماغوط، كثيراً ما نجد العالم الخارجي من خلال علاقته مع الفنان، فضمير المتكلم يقترن مع جزئيات الواقع التي لا ترقى في نظر غيره إلى صعيد الشعر، والتي يحصيها ويتتبعها، ومن الأمثلة الدالة على ذلك قوله:

كنت أطلّ على أرصفتها كل صباح
ما من حصاة في الطريق

إلا وقذفتها بقدمي

ما من صنبور في حاراتها الضيقة

إلا وشربت منه بفمي

ما من حارس ليلي أو بائع صبار

في لياليها المقمرة

إلا وسامرته وسامرني

ما من مزلاج في أبوابها العتيقة

إلا وداعبته بجبهتي وأصابعي

ولكن ما من باب مغلق

فتح ذات ليلة

وقال أهلاً أيها الغريب

3 . الصورة الحسية المبتكرة: بنى الماغوط معظم قصائده على نوعين من الصور: الأول هو الصورة الوصفية الكنائية، التي يقدم فيها وصفاً حسياً غير مباشر لحالة من الحالات النفسية، فهو يوحي بالحالة دون أن يسميها، ويكون الوصف بمثابة معادل موضوعي لها، بحيث تستثار الحالة كلما أعيد الوصف، ومن أمثلة ذلك تصويره للتوتر والقلق بقوله:

في فمي فم آخر

وبين أسناني أسنان أخرى

يا أهلي .. يا شعبي

إنني أقرض خدودي من الداخل

ما أكتبه في الصباح

أشمئز منه في المساء

مَنْ أصافحه في التاسعة

أشتهي قتله في العاشرة

أصابعي ضجرة من بعضها

وحاجبايَ خصمان متقابلان.

والنوع الثاني من الصور هو التشبيهات الحسية التي يبتكرها ويستكثر منها، وبرغم بساطتها تأتي مؤثرة ورائعة، ومن أمثلها قوله:

أنا طائر من الريف

الكلمة عندي أوزة بيضاء

والأغنية بستان من الفستق الأخضر

وقوله:

النوافذ البعيدة تلمع كنظارات تغطيها الدموع

وقوله:

حزني طويل كشجر الحور

وقوله:

الأشجار المبللة تنوح كنسوة مغتصبات

وقوله:

صوت البحر يعلو ويهبط كصوت عنق يذبح

4 . إيقاع السخرية: السخرية لدى الماغوط، طبع من طباعه، وسمة من سماته، وهي تظهر في كل ما يخطه قلمه: في الزوايا السياسية، والمسرحيات، والمجموعات الشعرية، وفي النصوص الكتابية التي جمعها في كتبه الأخيرة حيث يبدأ بخاطرة وينتهي بقصيدة أو يبدأ بقصيدة وينتهي بخاطرة، وقد تداخلت الأجناس في هذه الكتب، وظل العامل المشترك

بينها إيقاع الماغوط الساخر، والسخرية في رأي كثير من النقاد الغربيين، وسيلة فنية من وسائل التعبير، تقوم على المفارقة واللقطة الذكية وإثارة الدهشة والقفلة الطريفة المفاجئة، وقد صار قراؤه يتوقعونها في آخر كل نص، فتفاجئهم بما لم يتوقعوه، ومن الأمثلة التي تفصح عن هذه الظاهرة قوله:

عندي كل شيء أيها السادة
نشارة خشب
صفائح فارغة
وعندي شعوب
شعوب هادئة وساكنة كالأدغال
يمكن استخدامها
في المقاهي والحروب وأزمات السير.

ومن الأمثلة الأخرى على سخريته قوله يخاطب السياب الذي مات مشلولاً وكسيحاً:

أيها التعس في حياته وفي موته
قبرك البطيء كالسلحاة
لن يبلغ الجنة أبداً
الجنة للعدائين وراكبي الدراجات

5 ـ مفردات الواقع وتعبيراته: إن انغماس الشاعر بالواقع، ونأيه عن (أبّهة) التراث و(جلال) الماضي جعلاه من أجرأ شعرائنا على توسيع دائرة المفردات العصرية، المستمدة من الواقع اليومي المعيش، وبخاصة الجانب المبتذل منه، من غير التقليل بالجوانب الهامة الأخرى، لذلك تطالعنا على صفحات مجموعاته، وفي كل لحظة مفردات مثل (التبغ ـ البول ـ الأفخاذ ـ الصندل ـ الرصيف ـ القفا ـ الدخل ـ السجائر ـ الساقطات ـ الدود ـ الجراثيم ـ الشاي ـ المواخير ـ المغاسل ـ البصاق ـ المحارم ـ المراحيض ـ الأفلام ـ السينما ـ الأحذية ـ الباصات ـ الشالات ـ المراهم ـ الروث ـ السراويل ـ التبرز ـ دورات المياه ـ الزكام ـ المداخن ـ المضاجعة.. إلخ) وقد صفع بهذه المفردات الذوق التقليدي ومبدأ القاموس الشعري، وخلق في الشعر حساسية جديدة وتنظيراً جديداً، ونحن لا ننسى تلك الحملة النقدية على الشاعر صلاح عبد الصبور لأنه استعمل كلمة الشاي في إحدى قصائده عندما قال:

وشربت شاياً في الطريق، ورتقت نعلي

وقد احتشدت قصائد الماغوط بتعبيرات نثرية وتراكيب صحفية، تعكس اهتمامه بالجانب المبتذل من الواقع كما في الجمل والتراكيب الآتية:

أنا إنسان تبغ وشوارع
أو:
ثم يمدّ رأسه خارج النوافذ.
أو:
شربت قهوة وماء وتبغاً
أو:
مستعداً لارتكاب جريمة قتل
أو:
منذ بدء الخليقة وأنا عاطل عن العمل

أدخّن كثيراً

ومن أكثر المقطوعات دلالة على الجمع بين المفردات والتراكيب المستمدة من الواقع المبتذل قوله:

أفكر أحياناً بالنصر والهزيمة
بالأبطال العظام
وهم يرفعون سراويلهم وراء الأسيجة
وهم يتثاءبون في دورات المياه
ما الفرق بين زهرة على المائدة
وزهرة على القبر
بين الخبز والتنك
بين النهد والمطرقة
بين أن يموت الإنسان على رأس حملة
أو يموت وهو يتبرّز متثائباً في إحدى الخرائب؟.

وبعد... حاولت أن أقدّم في هذه الدراسة عرضاً للخطوط العريضة في حياة الماغوط، وتناولت الجوانب الرئيسة في شعره، ففصلت محتواه عن شكله فصلاً اقتضته الدراسة ذاتها وبيّنتُ أهم المحتويات النفسية والاجتماعية والسياسية التي تضمنتها مجموعاته الشعرية، كما عالجت الشكل الفني وتحدثت عن أهم خصائصه. وفي الختام أحس أن أشياء أخرى كثيرة يمكن أن تقال، ولن يستطيع فرد ـ مهما ادعى ـ أن يلمّ بكل الجوانب التي قدمها الماغوط، رحمة الله عليه.

**** كل المقبوسات الشعرية في هذا المقال منقولة من (أعمال محمد الماغوط) طبعة دار المدى ـ عام 1998.**

47

الماغوط بين شعرية الفطرة وقوة التجربة!

ناظم مهنا

منذ ظهرَ الديوان الأول للشاعر محمد الماغوط: "حزن في ضوء القمر" عام 1959، ثم ديوانه الثاني: "غرفة بملايين الجدران" 1960، و"الفرح ليس مهنتي" عام 1970، كان الماغوط قد رسخ بقوة أسلوباً شعرياً جديداً من حيث الشكل والمضمون.. لقد كتب الماغوط المسرحية، والزاوية الصحفية، وكتب للسينما وللتلفزيون كما كتب رواية "الأرجوحة" إلا أنه في كل كتاباته ظلّ الشاعر الذي لا يمكن النظر إليه إلا من جهة الشعر!..

لم يكن شعره أنيقاً ولا متأنّقاً، بل كان شعراً غاضباً، شرساً، معفّراً بالحزن والقساوة ومغمساً بماء

الحياة الآسنة والعذبة، لقد صور الماغوط نفسه في شعره مرّة كطفل متشرد جريح أو كفأر مذعور، ومرّة كوحش قادم من بيداء موحشة أو من خرائب لا وجود فيها سوى للعواء ونداءات الضواري. شعر الماغوط مليء بالمفارقات والمتناقضات سواء على مستوى الصورة الشعرية، الذهنية أو السيكولوجية للشاعر. ولكن الصورة الآخاذة التي تستهويه دائماً هي صورة البدوي أو الهمجي غير المتحضر الذي يهزأ بالمتحضرين أو الفلاح الساذج البريء القادم إلى عالم المتمدنين بارتباك حيناً وبصلافة حيناً آخر... وبين هذا وذاك برزت صورة المتسكّع على الأرصفة والعابر أمام واجهات المحلات والمقاهي وكأنه وباء يهدد بلادة الأثرياء والميسورين، فكان هجائياً، متهكماً، نافراً:

"نزرع في الهجير ويأكلون في الظل

أسنانهم بيضاء كالأرز

وأسناننا موحشة كالغابات

صدورهم ناعمة كالحرير

وصدورنا غبراء كساحات الإعدام

ومع ذلك فنحن ملوك العالم..

بيوتهم مغمورة بأوراق الخريف

في جيوبهم عناوين الخونة واللصوص

وفي جيوبنا عناوين الرعد والأنهار".

الأعمال الكاملة ـ الفرح ليس مهنتي ـ قصيدة الظل والهجير ـ ص263

ظهرَ الماغوط في الفترة التي ظهر فيها شعراء جيل الغضب في الولايات المتحدة في الخمسينات والستينات، وذلك دون أن يعرفهم، وكان صوته يشبه صوتهم، إذ الغضب والصفاقة والرفض، والدعوة إلى البراءة والتطهر في الأرياف وبين أحضان الطبيعة البكر، أو الثورة على الزيف والنفاق، كلها توجهات الشعر الأساسية عندهم، وكذلك كان الماغوط. ومن جهة أخرى كان الشعراء العرب يخوضون جدلاً حول الشعر، حول ماهيته ووظيفته، ويتحاورون حول المذاهب أو الاتجاهات الأدبية التي كانت تصطخب في تلك الفترة على مستوى العالم، والشعر العربي الحديث يشقّ طريقه وتتنازعه تيارات واتجاهات شتى، لكن رغم تعددها كانت متقاربة بشكل أو بآخر لاسيما في نشدان شكل جديد للشعر، يعبر عن التوق إلى معانقة الحداثة العالمية والانخراط فيها "ورفع مستوى الذهنية العربية إلى مستوى الحداثة العالمية" على حد قول يوسف الخال، آنذاك، وهو مؤسس تيار مجلة "شعر".

وإذا كان الرواد آنذاك قد نجحوا في وضع العربة على السكة بعد أن خاضوا معارك جدلية حول دور الشعر ووظيفته الجمالية والاجتماعية، ظلت الخلافات تنمو فيما بينهم على شكل انقسامات داخل تيار الحداثة نفسه، عبرت عنه كل من مجلة "شعر" ومجلة "الآداب" البيروتية. وداخل كلا التيارين أيضاً برزت الخلافات والانشقاقات والتنقلات المتبادلة من موقع إلى آخر..

وكل هذا أثرى الحياة الأدبية وأضفى عليها حيوية لم نشهد مثلها فيما بعد!.. في هذا الجو الحيوي ظهر الماغوط كصوت متميز وتمَّ الترحيب به على تميزه وقد عدّه شعراء مجلة "شعر". بمثابة اكتشاف وقوة جديدة تضاف إلى قوتهم في مواجهة التيار الوجودي والقومي الذي كانت تحتضنه مجلة "الآداب"، ومن اللافت أن الماغوط لم يشارك في هذا الجدل النظري حول الشعر، وربما لم يكن يمتلك الأدوات ولا الإمكانيات الثقافية التي تؤهله لذلك، ولهذا

آثر أن يجعل شعره هو المعبر عن طريقته الخاصة في الكتابة، ولأنه شاعر مبدع بحت فقد كان شعره على بساطته، مولداً للأفكار، ومبشراً بنوع جديد من الشعر، أي أنه فتح أفقاً جديداً لما يسمى "قصيدة النثر". وكان نموذجياً في هذا المجال.

خرج الماغوط من معطف مجلة شعر . إذا جاز القول . وكان بالإمكان أن يظهر من تحت المعطف الآخر (الآداب) لو شاءت الظروف ذلك. فالماغوط لم يكن تابعاً لتيار، ولم يكن معنياً بالنظريات الأدبية أو إيديالوجيا الأدب حتى في كتابة الشعر، وما وجوده بين هؤلاء الشعراء المثقفين أو النخبويين سوى ضرب من المصادفة.. كما كان دخوله إلى الحزب القومي السوري هو أيضاً ضرب من المصادفة، لأن مقر هذا الحزب في السلمية كان قريباً من بيته ويوجد فيه "صوبا" على حد قوله. إذاً ترك الماغوط للمصادفة والقدر أن يقودا خطاه على المستوى الشخصي والأدبيّ.. وبناء على ذلك تحددت حياته ورسم مصيره الشخصي والإبداعي، وصار إلى ما صار إليه، شاعراً كبيراً، وشخصيته لوحقت وسجنت في فترة ما ونالت من الشهرة ما يفوق التصوّر، فيا لعبقرية المصادفات!!..

المهم أن الماغوط وجد نفسه مصادفة وسط جماعة أو تيار يجمع أصواتاً شامخة التقت على أهداف عامة وتباينت مواقفها في بعض التفاصيل والتوجهات، وما لبث هذا التيار أن تعرض للانقسام والتشظي بسبب تراكم الخلافات بين مكوناته أو بسبب الاختلاف حول العلاقة مع التراث الشعري العربي، فكان أدونيس أول من خرج على جماعة شعر واختط لنفسه طريقاً خاصاً ومغايراً ومؤثراً وأكثر التصاقاً بالشعرية العربية المنفتحة على العالم. وجسّد أدونيس في التنظير وفي الإبداع الشعري الاتجاه التواصلي الجدلي في الحداثة العربية في مواجهة الحداثة الراديكالية التي دعت إلى القطيعة مع التراث ونحت نحو التطلع المنبهر بالنماذج الغريبة. وقد رحبت مجلة الآداب بخروج أدونيس إلا أن أدونيس شكّل تياراً ثالثاً وأسس مجلة "مواقف" التي التفّ حولها عدد غير قليل من الشعراء الجدد.

ورغم دور أدونيس في تقديم الماغوط واكتشافه، فإن الماغوط لم يذهب إلى حيث ذهب أدونيس، وقد يكون وجد نفسه أقرب إلى تيار "الخال" وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا، وبالمصادفة أيضاً، إلا أنه لم يظهر تأييده لهم بقوة، وهم الذين أخذوه على محمل الجد أكثر مما أخذ نفسه!.. فقد نأى عن هذه التيارات النخبوية التي لا يحتملها، وظل صوتاً نافراً وشريداً وحافظ على براءته الشعرية المميزة والتي ميّزته عن الجميع، ومن المؤكد أن ذلك لم يتم وفق مخطط مرسوم من قبل الماغوط، بل لعلّ فطرته أو سجيته الطليقة تحصّنت بآلية دفاع لا شعورية وحمت نفسها من التمذهب الأدبي أو الانضواء تحت سقف جماعة أدبية!..

وكأنه لم يكن معنياً بما يجري هناك في خلوات الشعر وفي مجادلات الشعراء التي وصلت إلى كل الآذان، إلا الماغوط فقد أصمَّ عنها وابتعد!.. فالشعر عنده يأتي من مكان آخر أقرب مما يتصورون!.. إنه من الذات ومن التجربة في الحياة، وليس من النظريات والمقولات المستعربة ولا من التأمّل البارد في التاريخ وفي ملامح الحضارات القديمة. فلم يهتم الماغوط بالأسطورة مثل غيره من الشعراء آنذاك، ولم

يسعَ لأن يكون شاعر رؤية وصاحب نبوءة، ولم تجذبه أسطورة الانبعاث التموزية التي كاد ألا ينجو منها شاعر في زمنه. اقترن شعر الماغوط بالحزن الذي يجوب في أعماقه، الحزن المتوارث:

"يا نظرات الحزن الطويلة

يا بقع الدم الصغيرة أفيقي

إنني أراك هنا

على البيارق المنكّسة

وفي ثنيات الثياب الحريرية.."

الأعمال الكاملة ـ حزن في ضوء القمر ـ ص18.

وكثيراً ما يردد الماغوط، قائلاً: "أنا حزين"، و"يا أيها الحزن.. يا سيفي الطويل المجعَّد".. الحزن يوازي الهواء الذي يتنفسه، فحزنه كثيف وجمالي وإيقاعي، ولا يقل موسقة عن الإيقاعات والتفاعيل عند غيره من الشعراء. ومن نافل القول أن الموسيقا الشعرية الداخلية في شعر الماغوط النثري أكثر حيوية وتنوعاً وتناغماً حتى من الشعر الموزون، ومن رتابة التفعيلة عند بعض الشعراء الذين جايلوه أو أتوا بعده!..

ولعلَّ هذا ما جعل شعره يحتل مكانة مميزة في شعر النثر الذي لم يكن هو أول من كتبه، كما يعتقد البعض، فلقد سبقه إليه كثيرون، ولكنه كان أول من رسخه!..

لقد كان الماغوط حداثياً بالفطرة، دون ثقافة مستعارة أو مرجعية فلسفية بحث عنها الآخرون واستعانوا بها، وكان خارج تصنيف "فرانز فانون" عن المثقف المستعمر، فلم يُحاكِ الغرب، ولم يتمرد على الغرب، ولم تكن عنده عقدة تجاه هذا الغرب، ولم يتشبث بفلكلوريته كنوع من ردّة الفعل كما عند شعراء "الزنوجة" في أفريقيا، ولم يسعَ للتطهر، بل على العكس، إلى المزيد من الانغماس في التجربة وفي الحياة التحتية أو ملاصقاً للهموم العامة، وقد كان بارعاً في المزاوجة ربما عن غير قصد بين ما هو خاص وما هو عام، بين ذاته وبين الآخرين، ولأنه لم يكن في واقع الأمر إلا واحداً من الآخرين، ولم ينظر يوماً إلى نفسه باعتباره أستاذاً يمتلك المعرفة والوعي وعليه أن يعلم الآخرين، لا بل إن شعر الماغوط من الناحية الأخلاقية يتسم بالسلبية، وهذا ليس عيباً في الإبداع.

إذاً مرجعية الماغوط أولاً وأخيراً هي ذاته المتمرسة بالتجربة والمعاناة والنابعة أيضاً من غريزته الفطرية ومن إحساسه المباشر بالأشياء وبالعالم فليس للماغوط أبوة شعرية وهو خارج العقدة الأوديبية شعرياً على الأقل!..

ولهذا كلّه ينطبق عليه وصف الشاعر الألماني "فريدريش شيللر" حين تحدث عن الشاعر الساذج والشاعر العاطفي ـ وبما أن كلمة ساذج في لغتنا تعني البلاهة والعثة وتثير الحساسية، سنضع بدلاً عنها صفة (العفوي) أو (الشاعر العفوي) وشيللر يعني بها شاعر الفطرة الذي لا يبدع أشكالاً نموذجية.

ويقول شيللر: "واجب الشاعر (الفطري) أن يصور المضمون الكامل للإنسانية في الواقع.. إنه يحسُّ ويشعر، ولا نقول يعي ويدرك، إنه يصدر في ذلك عن إحساس غريزي ساذج وفطري.." ويرى شيللر أن هذا الشاعر "الفطري" هو نموذج العبقري لأنّه لا يعمل طبقاً لمبادئ معروفة، بل طبقاً للخواطر والمشاعر. ويقابله عند شيللر الشاعر العاطفي الذي يبدع من وعي بالطبيعة الحقّة، ويكون واعياً بالزمن وبالمسافة التي تفصل بين الواقع والمثال.. بين قوانين

العقل وتحققها في الطبيعة. بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون.. والشاعر العاطفي يستمد أحكامه من شجرة المعرفة. ويؤكد شيللر أنه لا يوجد شاعر فطري بالمطلق كما لا يوجد شاعر عاطفي بالمطلق أيضاً. وفي هذه النسبية بين الطرفين يمكن أن نضع الماغوط الأقرب إلى الشاعر (العفوي) بالمعنى العبقري للعفوية.

شعر الماغوط شعر حسي، للحواس حضور كبير فيه، وهو شعر شبقي أيضاً، اللذة والألم والجسد والحياة أو الحيوات تتوجد عنده بوفرة، وكل هذا يأتي دون تخطيط أو دراية مسبقة، بل عفو الخاطر، أي شعر "إيروسي" ضد الموات واليباس. وهو دون أن يعي، جامع تيارات ومذاهب في شعره حيث تختلط عنده الرمزية بالواقعية بالرومانتيكية، بالحسيّة الحداثوية وما بعد الحداثوية، ولا يمكن أن يكون الماغوط واعياً لكل ذلك أو متقصداً له.. وما هذا الاختلاط إلا دليل على عفويته وعشوائيته، فلو كان مبرمجاً لكان عمد إلى تنقيح قصائده من هذه الأخلاط المتباينة واكتفى بجانب واحد منها وأقصى الباقي، لكن عبقريته الجارفة والفطرية هي التي جرفت كل هذه التيارات من على السطح وأدرجتها تحت جناحيها وهي تتأهل للتحليق!..

وشعر الماغوط على عفويته يشكل حالة استقطاب جمالية، إذ تصب فيه ملامح عدة مدارس أدبية دون أن يكون للماغوط دخل في ذلك!.. ورغم ذلك فإن شعره خارج التصنيفات ولا يمكن أن يصنّف لصالح مدرسة ما، فهو لا يطيق التصنيف، إنه شعر وحسب فيه سوريالية، وواقعية، وفنتازيا... شعر بلا أوزان دون أن يفرط بالإيقاع الداخلي الذي ينشأ هنا من التوتر المتصادم مع الاستخدام العفوي للّغة. والنثر الشعري عند الماغوط يحقق مستواه الأعلى ويتجاوز شعريته ليغدو غنائياً مموسقاً لا بل ملحمياً أو شبه ملحمي، وذلك لكثافة الذات فيه واللافت في الأمر أن الذات عند الماغوط لا تتجاوز حدودها ولا تستسلم للنرجسية، بل تقدم بوصفها ذات صغيرة، خائفة، مذعورة، ومهددة...

كما هي ذوات الآخرين أو عموم الآخرين في واقعنا، ذات تحلم وحلمها لم يتحقق وربما لن يتحقق، إنها ذات مدحورة ومأساوية، خسرت كل شيء وتعرف أنها خسرت كل شيء، فلا مجال عنده للأمل ولا للتفاؤل الرخو، فشعر الماغوط لا يحتمل هذه الفجوات، ولذلك وصفناه بالسلبية.. وربما هذه السوداوية قريبة من القراء وجعلتهم يتعاطفون مع هذه الذات التي تشبههم، خلافاً لما هو عند شعراء آخرين تتضخم عندهم الأنا بشكل متفرد مبالغ فيه، وحياتهم يصورونها حافلة بالانتصارات الوهمية!..

لم يطق الماغوط في حياته حذلقات النقاد وقد عبّر عن ذلك في كتاباته وحواراته ولم يكن مهتماً بما يقولونه عنه، ولعلَّ هذا ما يفسر ابتعاد النقاد عن شعره فإضافة لكونه شعر غير قابل للتصنيف، فهو أيضاً خارج دائرة نظرية التأثر والتأثير عند "هارولد بلوم" وخارج حسابات النقد الأسطوري عند "نورثروب فراي" فالقصيدة الماغوطية تنطلق من درجة الصفر، من حيث تنسى منجزات الشعر وتنبثق من ينابيع الذات القابعة في (الآن وهنا) ولا تنحدر من ذاكرة الشعر البعيدة أو القريبة. شعر مصدره الأنا أو الذات لكل ما يعتلج فيها من أشواق وصبوات. الذات المتمردة المنفصلة والمتصلة مع ذوات الآخرين، الذات التي تصطخب فيها الشبقية والغضب المكبوت

والمعلن، والفزع والرغبة في الانتقام. حتى وإن كان الماغوط أحياناً ينساق وراء ذاته وهي تتقنع بالأنا الجمعي، فشعر الماغوط شعر الصوت الواحد، وشعر اللحظة الآنية، حيث يكون صداه في مكانه، في حدود المساحة التي يحدثها وقع الصوت الذي يكاد لا يتجاوز مساحة غرفة أو صراخ على عتبة بيت يتكوّن من بضعة حجرات أو عدة جدران، وقد يبدو هذا الكلام فيه تضييق لفسحة الشعر اللامحدودة أو ما يسمونه فضاء الشعر!..

لكن أن يكون لك هذا الحيّز في الكينونة الشعرية الذي منحته الطبيعة للشاعر المبدع محمد الماغوط.. ولو أن لكل شاعر عربي هذه المساحة أو انتزع مثل هذه المساحة التي تبدو ضيقة، لكان لنا مكانة شاسعة وواسعة في خارطة الشعر الكوني!..

شعر الماغوط دائماً يقرّب المسافة بين ذاته وبين العالم، بين الداخل والخارج. في شعره الصادر عن فطريته المتخاصمة مع الميتافيزيقيا، إذ لا نلمح تجويفات أو فجوات ميتافيزيقية في شعره، لا يسترسل ولا يستسلم للغموض والتعمية ولا يلجأ إلى الأقنعة إلا ما هو شفاف منها لاسيما تلك التي تحيكها الذات جمالياً لنفسها!.. وهذا قليل في شعر الماغوط على كل حال.

إن شعره قائم على شبكة فوضوية من الصور الحسية شديدة الصراحة والنافرة والغريبة، والتي يجمعها جامع شعري مكون من لغة مموسقة مشحونة بالتهكّم والسخرية والهجاء والحزن، ومن الإكثار من المخاطبة واستخدام أدوات النداء الصريحة والمستترة.. لغة تذهب في شتى الاتجاهات في السياسة كما في الحب، هذا الجامع الذي يكوّن النص الماغوطي، يلم كل هذه المكونات الصغرى والكبرى، ليكون الصياغة الجمالية العفوية لقصيدة الماغوط.

والماغوط من الناحية الوجودية، لا يحاور الموت ولا يقلقه الوجود أو التساؤل حول الكيفية التي انوجد عليها الوجود، أو لماذا انوجد أو وجد!.. كلها مسائل لا تعنيه ولا يريد أن يتأمل فيها، وهي مواضيع كما هو معلوم، كانت في عصره ذات جاذبية اختطفت معظم الأدباء والشعراء غيره، لاسيما الذين ينزعون إلى استحضار مواضيع عالمية شغلت الذهنية الغربية، ومن باب المحاكاة والتقليد!..

توجهات الماغوط كانت أبسط من ذلك، والأصح أن نقول أعمق من ذلك، لأنها كانت أكثر تأثيراً وحميمية ووقعاً على النفس. وتلك المواضيع المختلفة ذهبت أدراج الرياح، بينما مواضيع الماغوط الحميمية والبسيطة لا تزال تفعل فعلها وهي باقية فينا كقراء للشعر!.. فشعر الماغوط يمسّنا دوماً ويؤثر فينا ليس لأننا من المحرومين والمعذبين والبائسين الذين يتحدث عنهم في شعره، بل لأنها تشكل لنا مرآة تعكس ذواتنا المجرحة وبلا أقنعة، ولأنها عائمة على بحر من الصور المبتكرة، البكر التي لم نعتد عليها في الشعر قبله، ومن هذا التوتر المشدود الأوتار والذي لم يتراخَ مع مرور الزمن، وهذه أيضاً من ملامح عبقرية هذا الشاعر!..

في ديوانه الأول: "حزن في ضوء القمر" تغلِب الرومانسية كل ما عداها، حيث الحلم والحنين للطفولة والرغبة في عناق الطبيعة أو العودة إلى البدائية، وهي حالات ظلّت تلاحق الماغوط في كل ما كتب لاحقاً وإن كانت بشكل أخفّ وأقل، وفي الديوان أيضاً يعلو الصوت الاحتجاجي الصارخ ضد القهر والحرمان، وفيه

يستعطف ويستجدي وهو يخاطب أباه أو حبيبته ليلى، يقول:

"بع أقراط أختي الصغيرة
وارسل لي نقوداً يا أبي
لأشتري محبرة
وفتاة ألهث في حضنها كالطفل
*****
فأنا أسهر كثيراً يا أبي
أنا لا أنام
حياتي سواد وعبودية وانتظار
فاعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي وحبيبتي وأشعاري
لأسافر يا أبي".

حزن في ضوء القمر ـ الأعمال الكالمة ـ ص35.

وفي هذا الديوان الذي يتحدث فيه الماغوط عن طفولته الشريدة والجريحة وحنينه إلى البيت الذي غادره، ويصور الماغوط حزنه الطويل والأبدي، ويربط هذا الحزن المعتق بأشعاره حتى النهاية، بعد أن غادرته البهجة إلى الأبد على أرض الوطن لاسيما بعد أن تعرض لتجربة السجن في الخمسينات، يقول:

"بيتنا الذي كان يقطن على صفحة النهر
ومن سقفه المتداعي
يخطر الأصيل والزنبق الأحمر
هجرته يا ليلى
تركت طفولتي القصيرة
تذبل في الطرقات الخاوية
كسحابة من الورد والغبار
غداً يتساقط الشتاء في قلبي
وتقفز المتنزهات من الأسمال والضفائر الذهبية
وأجهش ببكاء حزين على وسادتي
وأنا أراقب البهجة الحبيبة
تغادر أشعاري إلى الأبد".

الأعمال الكاملة ـ حزن في ضوء القمر ـ ص37.

وفي قصيدة "القتل" الطويلة من ديوانه "حزن في ضوء القمر" التي يتحدث فيها عن سجنه، وهي من أطول قصائده، يسرد الماغوط بطريقة اللاوعي حالته في السجن، وهي قصيدة ذات إيقاعات متوترة مشدودة، تتوزعها حالتا الطلب والنداء اللذان يتقاطعان مع الوصف لكي تتم سردية القصيدة وحكائيتها، وكأنها تروى على مسرح شعري يرويها ممثل واحد من خلف ستارة أو من داخل قفص:

"ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي
الجريمة تضرب باب القفص
والخوف يصدح كالكروان
ها هي عربة الطاغية تدفعها الرياح
وها نحن نتقدم
كالسيف الذي يخترق الجمجمة".

الأعمال الكاملة ـ حزن في ضوء القمر ـ ص81

وكمثال على استخدام النداء، يقول:

"أيها الجراد المتناسل على رخام القصور والكنائس

أيتها السهول المنحدرة كمؤخرة الفرس

المأساة تنحني كالراهبة"

الأعمال الكاملة ـ حزن في ضوء القمر ـ قصيدة "القتل". ص82.

ويمكننا أن نلحظ في المقطع السابق غرابة الصور وفرادتها، واستخدامه كاف التشبيه في آخر المقطع..

وهكذا تمضي قصيدة "القتل" الزاخرة بالصور بين السرد والوصف، وتظهر فيها ملامح وجوه وشخصيات تعبر في أجواء القصيدة وفي أفقها البعيد أحياناً؛ صورة السجان وتصوير السجن والسجناء ومخاطبة ليلى الغائبة، يخاطبها الماغوط كما في معظم قصائد المجموعة، وهنا في هذه القصيدة بالمزيد من الحرقة والخوف والعتاب:

"اعطني فمك الصغير يا ليلى

اعطني الحلمة والمدية، إننا نجثو

نتحدث عن أشياء تافهة

وأخرى عظيمة كالسلاسل التي تصرّ وراء الأبواب

موصدة.. موصدة هذه الأبواب الخضراء

المنتعشة بالقذارة

مكروهة صلدة

من غمامات الشوق الناحبة أمامها

نتثاءب ونتقيأ وننظر كالدجاج إلى الأفق

لقد ماتَ الحنان

وذابت الشفقة من بؤبؤ الوحش الإنساني

***

آه ما أتعسني!.. إلى الجحيم أيها الوطن

الساكن في قلبي

منذ أجيال لم أر زهرة".

قصيدة القتل ـ الأعمال الكاملة ـ ص88.

وفي ديوانه الثاني: "غرفة بملايين الجدران" إذ تتصاعد فردية الماغوط ومماحكته، وننتقل فيه من حالة الحزن إلى حالة الغضب والرفض، ويمتزج ذلك بالعدمية واللاانتماء والإصرار على هذا اللاانتماء إلى درجة نفيه أو تأكيده لتثبيت نقيضه، فهو تعبير لاشعوري عن الانتماء، ونلاحظ فيه أيضاً نشدان السفر والتوق إلى الحرية في التحلل من الحب، ومن الالتزام وبالإصرار على المشاكسة والمناكفة:

"أريد أن أغني وأهاجر

أن أنهب وآكل وأثور

هذا من حقي

لقد ولدت حرّاً كالآخرين

بأصابع كاملة وأضلاع كاملة

ولكنني لن أموت

دون أن أغرق العالم بدموعي، وأقذف السفن بقدمي كالحصى".

الأعمال الكاملة ـ غرفة بملايين الجدران ـ ص217.

الماغوط يصر على أنه الكائن الضعيف الصغير الذي يشبه كائنات "فرانز كافكا" المذعورة أو المدحورة، إنه أي الماغوط في شعره بطل اللابطولة أو المهزوم المحطّم، العائد من هزيمته متعباً ومزهواً في آن.. ورغم الصور العنيفة واللغة القاسية التي تسود شعره، فإن صورة الإنسان الخائف الضعيف تأتي كنقيض لهذه القسوة:

"آن الأوان

لتمزيق شيء ما

للإبحار عنوة تحت مطر حزين

لا كمغامر تلفّه سيول من الحقائب والأزهار

بل كفأر خسيس

كفأر دامع العينين

يستيقظ مذعوراً

كلما ناحت إحدى البواخر

وتألّقت مصابيحها

كعيون الضباع المبللة".

الأعمال الكاملة ـ غرفة بملايين الجدران ـ قصيدة منزل قرب البحر ـ ص130.

ويصل الغضب والرفض بالماغوط حدود العدمية الوطنية! فالماغوط الذي أدمن حبَّ الوطن يريد أن يهاجر، أن يترك كل شيء خلفه، ولكنه يجد أن السفر هو مجرد تطلّع أو حلم أو تَمَنٍّ أو تهديد، أو ممارسة في المكان حيث هو جالس على كرسي في المقهى يحلم بالسفر، ويسافر إلى معظم عواصم العالم ويضاجع أميرات ونساء شهيرات، إنها الدراما الماغوطية الشهية والمثيرة غير القابلة للتحقق، لأن الماغوط في حقيقة الأمر قوي الانتماء، وهو على عكس ما تقوله قصائده، ربما لا يحب السفر، ولكنه يسند ظهره على المفارقات المأساوية الأشد غرابة، ويخلخل الركود والتكرار بالمزيد من الانفعالات المؤثرة، يقول الماغوط:

" يا أرصفة أوروبا الرائعة

أيتها الحجارة الممددة منذ آلاف السنين

تحت المعاطف ورؤوس المظلات

أما من وكر صغير

لبدوي من الشرق

يحمل تاريخه فوق ظهره كالحطاب"

الأعمال الكاملة ـ غرفة بملايين الجدران ـ ص131.

وفي مكان آخر يقول:

"لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء

لا شيء يربطني بهذه المروج سوى النسيم

الذي تنشقته "صدفة" فيما مضى

لكن من يلمس زهرة فيها

يلمس قلبي..".

الأعمال الكاملة ـ غرفة بملايين الجدران ـ ص153.

الحكائية في شعر الماغوط بسيطة، غير معقدة، كما أن السرد الشعري عنده بسيط أيضاً، وبما أنه يدور حول هذه الحكائية البسيطة المؤلفة من ثلاثة مواضيع أساسية هي: (الخبز والمرأة والحرية)، وإن ثورة الماغوط كلها تبدو وكأنها تدور حول هذه الحقائق الثلاث. فالمرأة عنده حبيبة ومشتهاة، وقريبة وعاهرة وأم وسبية، ولكنها ومع كل هذه المتناثرات حاضرة في شعره وهي غاية من غاياته وتكاد أحياناً تتطابق مع الوطن ومع دمشق التي يخاطبها أحياناً بالحبيبة ويشتمها أحياناً أخرى!.. وعن الجوع، فكثيراً ما يقول الماغوط وبصراحة صارخة:

"أنا جائع يا أبي، وأريد امرأة..."

يقول:

"أنا مغرم بالكسل

بعدة نساء على فراش واحد"

الأعمال الكاملة ـ حزن في ضوء القمر ـ ص96.

هذا النهم الصريح، والغريزة الفاغرة عند الماغوط هي بمثابة الغول الجائع في شعر الماغوط ويريد إشباعاً وإلا فإن كل شيء سيكون مهدداً، وفي مكان آخر يرى الماغوط أن الحرمان ضروري لكتابة الشعر، ونداء الغريزة من روافد الإبداع الشعري عنده!..

وهو لا يتناول ثالوث (الجنس والخبز والحرية) باعتباره مطلقاً أو حاملاً لمعانٍ كلية أو رمزية، بل بالمعنى الدقيق والواقعي لهذا الثالوث. فالحرية التي يتكلم عنها الماغوط هي في أن يكون هو حراً في أن يقول ما يشاء وأن يتمرد ويثور في الشارع أو يعود عارياً إلى قريته بعد أن يفرغوا الشوارع من المارة، وذلك دون أن يسجن..

الحرية في أن ينال حقه من النساء والخبز والتبغ والتسكع والكسل.. وبناء على ذلك فإن ثورة الماغوط فردية وليست جماهيرية أو طبقية وليست نابعة عن وعي ثوري بالتغيير نحو الأفضل:

"سأجعل الهموم تتراكم على شفتي

كما يتراكم الجليد على أفواه المغارات الأثرية

أترك غبار المكانس والقطارات

يملأ أذني

وألتف حول قصائدي كالذيل

لا أريد أن أسمع شيئاً

لا المطر ولا الموسيقى

لا صوت الضحية ولا صوت الجلاد

لن أسمع إلا طقطقة القصائد في جيوبي

وارتطام الحقائب على ظهري من مكان إلى مكان"

الأعمال الكاملة ـ غرفة بملايين الجدران ـ ص110.

ولنقرأ أيضاً هذه الصرخة الوحشية:

"كل امرأة في الطريق هي لي

كل نهد وكل سرير

هو لي.. لعائلتي لرفاقي الجائعين

طالما لنا شفاه وأصابع كالآخرين

ودماء فواره كالآخرين

يجب أن نأكل ونحب ونهجر

ونقذف فضلات الأثداء خلف ظهورنا".

الأعمال الكاملة ـ غرفة بملايين الجدران ـ ص218.

هذه الروح الرامبوية والبودليرية معاً، الرافضة المتمردة عند الماغوط والتي قلَّ أن نجد مثيلاً لها في شعرنا المعاصر، بهذا الزخم، تجعله يرى المدينة بمثابة ذئبة تفترس الناس، ويرى الريف مكاناً للعذوبة والطهر ومنبعاً للشعر والبراءة..

والماغوط يصر على تصوير نفسه في هذه المدينة بمثابة بدوي متنقل أو هندي أحمر على وشك الانقراض، ينشد الهرب أو الغربة والسفر والترحال، إذ لا ملاذ إلا بالهرب أو العودة إلى الرحم، إلى الطبيعة.. ولكنه ليس البدوي الأبله في المدينة، بل البدوي الشاعر القوي الذي يمتلك الصراخ وقول الشعر، الغاضب أو الفلاح الذي لا يبالي بما تدعيه المدينة الزائفة، الفلاح الماكر الذي جعله الألم والفقر والحرمان خبيراً وداهية.. هذه الصورة للفلاح التي يتقمصها الماغوط راسخة في ذهنه ونلمحها في أكثر

من قصيدة:

"طفولتي بعيدة.. وكهولتي بعيدة

وطني بعيد.. ومنفاي بعيد

أيها السائح

اعطني منظارك المقرب

علني ألمح يداً أو محرمة في هذا الكون تومئ لي

صورني وأنا أبكي

وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق

واكتبْ على قفا الصورة: هذا شاعر من الشرق.

***

اصرف أدلاءك ومرشديك

والقِ إلى الوحل بكل ما كتبته من حواشٍ وانطباعات

إن أي فلاح عجوز

يروي لك "ببيتين من العتابا"

كل تاريخ الشرق

وهو يدرج لفافته أمام خيمته".

الأعمال الكاملة ـ الفرح ليس مهنتي ـ قصيدة: أيها السائح ـ ص266.

وأما كل هذه الخيبات التي يلحظها الماغوط في المدن العربية لاسيما بيروت ودمشق يتعالى صوت الاحتجاج والرفض وروح التهكم والهجائية...

ويتمنى الماغوط أن يتم تبادل الأوطان كالراقصات في الملهى!.. وكل هذه المفارقات في المواقف وفي استخدام الصور الشعرية الغريبة والنادرة، ورغم استخدامه المتكرر لكاف التشبيه في تقريب الصورة أو تقريب البعيد، وهذا نابع عن بساطة آلية الكتابة عنده ومن نفوره اللاشعوري من كل تعقيد.. تتضافر كل هذه المكونات التي ذكرناها هنا في هذه القراءة لتشكل فرادة الماغوط، فالصور الشعرية عنده كما تقول الناقدة الدكتورة خالدة سعيد معلّقة على ديوان "حزن في ضوء القمر"، تقول:

"قصيدة الماغوط عقد من الصور ولو أنها غير مرتبة وفق اتجاه أو تسلسل معين.. وإن الصورة قوام التعبير الشعري عند الماغوط، وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا لمحات من الأصوات الداخلية في قصيدة أو قصيدتين من مجموعة حزن في ضوء القمر".

وبالفعل يلحظ قارئ الماغوط أن قصائده كلها هي عقد من الصور المتدفقة بلا ترتيب وبعفوية وفوضى، وكأنها باقات ورد مشلوحة أو منثورة في فضاء القصيدة، والصور الشعرية عند الماغوط طازجة، حارة على عكس ما تراه الدكتورة خالدة سعيد، وغير مستخدمة في شعرنا العربي الحديث والقديم، وهي تُكَوِّنُ نسيجاً متشابكاً من العلاقات المتنافرة فيما بين الأشياء من جهة، وفيما بين ما هو حي وما هو ذهني أو حدسي وأداة التقريب دائماً أو غالباً ما تكون كاف التشبيه!..

هذه الشعرية التي امتلكها الماغوط وبوّأته مكانة عالية بين الشعراء تليق به كمبدع وهي شعرية استثنائية وعبقرية تحتاج إلى وقفات كثيرة..

وما وقفتنا هذه إلا مجرد إشارة خاطفة لشاعر يجب أن يقرأ لكي يتذوق شعره، أولاً ولكي ندرك القوة العفوية في الشعر، ثانياً، وهذه الموهبة التي يبدو أن عناية ما قد صانتها لنا لكي تصلنا بهذه الصراحة الحادة كشفرة سيف.

المراجع:

. محمد الماغوط . الأعمال الشعرية (ديوان محمد الماغوط) دار العودة . بيروت . 1972.

. عبد الغفار مكاوي . البلد البعيد . دار الكاتب العربي للطباعة 1968.

. فريدريش شيللر . رسائل في التربية الجمالية . ترجمة: د. الياس حاجوج والدكتورة فاطمة الجيوشي . وزارة الثقافة . دمشق عام 2000م.

. عاطف فضول . النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس . ترجمة: أسامة إسبر . المجلس الأعلى للثقافة . مصر عام 2000م.

. خزامى صبري (خالدة سعيد) دراسة عن "حزن في ضوء القمر، . مجلة شعر . عدد 11 . 1959

59

الرؤيا الفطرية في شعر محمد الماغوط

فاتح كلثوم

* مقدمة:

لا أستطيع إحصاء عدد الليالي التي أنقذتني قصائد الشاعر الكبير محمد الماغوط من فرحي الساذج، بعد أن قادتني، عبر مفرداتها، إلى المرآة لكي التقي بوجهي، أرى تفاصيله، أقرأ نفسي ومحيطي بأزهاره وخيباته، وأنعم ـ بعد ذلك ـ بحزن إنساني يطفو فوق المعابر المكتظة بسعادة ينقصها الكثير من الفرح:

ـ "هناك نحلٌ.. وهناك أزهار
ومع ذلك فالعلقمُ يملأ فمي
هناك طُرفٌ وأعراس ومهرجون
ومع ذلك فالنحيب يملأ قلبي.../ص 195/"

فالفرح ليس مهنة، ولا امتيازاً للإنسان إلاّ إذا انساب كالنهر، ليروي السهول، ويطرب النحل بشدو

وردة تنتظره مع الفجر، وكيف تتوفر هذه الانسيابية وملايين العوائق البلهاء تقف في طريقه، تحاول منعه من تأدية مهمته السرمدية بأمانة....

الإنسان، كالنهر، محكوم ـ فطرياً ـ بهذا الهاجس، الحلم المطلق، ولا يبعده عنه إلاّ الزيف... الماغوط ـ بكل بساطة ـ أدرك مكنونات الإنسان فحاصره الزيف، أحزنه الحصار، تمرد، استعان باللغة باحثاً عن دفء بين المفردات، فانسابت مع فطريته لتزيده عزلةً، وأسئلة:

"منذ أن خُلق البرد والأبواب المغلقة

وأنا أمد يدي كالأعمى

بحثاً عن جدار

أو امرأة تؤويني

ولكن ماذا تفعل الغزالة العمياء

بالنبع الجاري؟

والبلبل الأسير

بالأفق الذي يلامس قضبانه؟ /ص 161/".

لكن الماغوط ـ كالغيمة ، لن يأخذه اليأس من الصحراء، إلى الهطول فوق المحيطات المالحة، أو إلى الجفاف، بل يراهن ـ كالمسيح ـ على أبناء جلدته الطيبين، يمنحهم صليبه، دمه، حزنه، لينقذهم من عفونة البلادة، وليذهبوا ـ بعد ذلك ـ إلى السهول، مستعينين بقصائده الممطرة، ليرووا عطش وردة تكمل مسيرتها الجمالية:

ـ "الآن

والمطر الحزين

يغمر وجهي الحزين

أحلم بسلّم من غبار

من الظهور المحدودبة على الركب

لأصعد إلى أعالي السماء

وأعرف

أين تذهب آهاتنا وصلواتنا.. ص 159"...

هذه الرؤيا الحالمة ـ أبداً ـ بالعطاء المطلق تُقلق الذات الشاعرة عند الماغوط، فتلجأ إلى فطريتها ـ تكوينها البدئي ـ محاولة بذلك متابعة الاستمرار، العطاء، مستعينة بمفردات لا تحتمل التأويل ـ بالعام ـ لكنها تحتمل حالة القلق الفطرية، فتأتي تلك المفردات متقابلة، متنافرة تعبيرياً، منسجمة شعرياً ضمن سياق القصيدة، لتشكل رؤيا جديدة قابلة للتأويل بمعناها الخاص:

(المطر ـ السماء ـ الصلوات) ↔ (الحزن ـ الغبار ـ الآهات)

المعنى الخاص هذا محمل أيضاً بأسئلة قلقة، تحاول الذات الفطرية ـ عند الشاعر ـ الإجابة عنها لتبرير حالة الاستمرار ـ العطاء المطلق ـ في زمن يبدو لها محملاً باليأس:

ـ "آه

يا حبيبتي

لا بد أن تكون

كل الآهات والصلوات

من ملايين السنين والقرون

متجمعة في مكان ما من السماء... كالغيوم

ولربما

كانت كلماتي الآن
قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاء السماء
يا حبيبي... /ص 159 ـ 160/"

في الحقيقة، أردت من هذه المقدمة، أن أعزز ما افترضته منذ البداية:

ـ إن شعر الماغوط، ينطلق من رؤيا فطرية متأصلة بذات الشاعر، قوامها "طفولة بريئة وإرهاب مسن"، حسب رأي الشاعرة سنيه الصالح، وسنقوم، بهذه الدراسة، بالولوج إلى حياة الشاعر، وتتبع تكوّن الرؤيا الفطرية لديه، والتي سترافق شعره حتى النهاية.

****

* بدايات التكوين:

ـ ولد الماغوط في عام 1934/م، في بلدة "السلمية" بمناخها الجاف، والتي تحمل في ترابها، عبق التاريخ لحضارة امتدت جغرافياً لتشمل ضمن حدودها معظم أفريقيا، ومساحات كبيرة من آسيا، وامتدت فكرياً لتطال السماء..

تلك البلدة التي:

"يحدها من الشمال الرعب
ومن الجنوب الحزن
ومن الشرق الغبار
ومن الغرب الأطلال والغربان.. ص 167"

ـ سلمية: "الدمعة التي ذرفها الرومان"، والتي تنجب تاريخياً أطفالها من رحم الجفاف، ثم ترمي بهم في زنزانة الفقر والحاجة من دون رحمة، تطالبهم أن يفكوا قيودهم بأسنانهم، ليتابعوا صناعة تاريخها إلى الأبد، بعيداً عنها، وتطالبهم أيضاً بأن يموتوا حنيناً إليها..

لكن هذه البلدة ليست "مازوخية"، و"سادية"، بل هي، مجرد، طفلة "تعثرت بطرف أوربا، وهي تلهو بأقراطها الفاطمية وشعرها الذهبي، ظلت جاثية وباكية منذ ذلك الحين.. دميتها في البحر، وأصابعها في السماء... ص 167".

ـ في هذه البلدة بدأت طفولة الماغوط (المسنّة)، كتاريخها، وتكونت رؤيته للكون من خلال جفافها، الذي مارس إرهاباً عليه ببراءة.. هذا التناقض/ طفولة مسنة ـ إرهاب بريء/ كون فطرية الشاعر الأولى، وحملها بتناقضاتها إلى النهاية... ويتجلى هذا بشكل واضح في القصيدة المعنونة بـ "سلمية" والمكتوبة بعد مرحلة التكوين الأولى، لكنها مدخلٌ نموذجيٌّ للرؤيا التي صاغت قصائد الماغوط، فسلمية التي كتب عنها الشاعر، هي ذاته التي تأصلت فيها لدرجة التماهي، فالحدود التي تحدها/ الرعب ـ الحزن ـ الغبار ـ الأطلال والغربان/ ما هي إلاّ جغرافية القفص التي يسكنها العصفور المحمّل، ليس بإرث فاطمي وحسب، بل بتاريخ أمة آمن ـ فيما بعد ـ ببعثها من جديد، كأبناء جيله، وكان مطالباً أن يفكَّ قيده بأسنانه وحيداً، أعزلاً إلاّ من الشعر فاحدودب ظهره هرماً، وهذا كان سبباً في ارتداء قصائده قناع الفطرية، مستعينة بارتداده إلى تكوينه البدئي لدرجة التماهي، ليس من أجل الهروب، بل من أجل وعي أكبر للذات الشاعرة، المحملة بإرث ثقيل، ومسؤولية مستقبلية، تبدو في شعره أكثر ثقلاً، ولتتحوَّل جميعها إلى انفعالات تطبع القصيدة الماغوطية بلغة عقلية خاصة محملة

بتناقض الصور والمفردات لتصل إلى درجة السريالية.. واسميها /بالسريالية الواقعية!!/.. /سريالية الماغوط/ التي التزمت بتشظي الحلم إلى أبعد مدى، محملاً بطموحات مأخوذة من واقع ينتظر ثورة ليعيد أمجاد ماضٍ غابرٍ متأصل في ذات الشاعر، ينفصل الخاص ـ فيه ـ عن العام ليتقابلا ويقيما حواراً مفتوحاً على احتمالات كثيرة، يكمل السؤال ـ فيها ـ الجواب.. تلك الاحتمالات تلبي فتوحات النص السريالي التقليدي، يضيف إليه الماغوط (مقابل موضوعي: واقعية سلمية ـ التاريخ) فيتماهيا معاً لينتجا نصاً سريالياً واقعياً مفتوحاً يلبي طموحات التغيير، الثورة التي يسعى إليها الشاعر:

"فصولها متقابلة أبداً

نوافذها مفتوحة أبداً

كأفواه تنادي.. أفواه تلبي النداء.. ص 167"..

(الحلم ↔ الواقع ↔ الأمل ↔ اليأس ↔ الثورة) ← (ذات الماغوط ↔ سلمية) ← قصيدة "سلمية".

هذا التقابل ـ التماهي ـ الذي يبدو في القصيدة المذكورة، والذي سيظهر في مجمل أعماله في المستقبل، هو من ساهم في تشكل الذات الفطرية الشاعرة وهو الذي يدعوها لمتابعة مسيرتها، متجاهلة ـ بمعونة منه ـ العقبات التي تقف ضدها، لدرجة التجاهل أو الغياب، كما جاء في المقطع السابق من القصيدة: /أفواه تنادي.. أفواه تلبي النداء/.. لكن هذا التجاهل للعقبات سرعان ما يتبدد في القصيدة عند التقابل، الحوار، بين الذات الفطرية الحالمة، والواقع اليأس:

ـ "في كل حفنة من ترابها

جناح فراشة أو قيد أسير

حرفٌ للمتنبي أو سوط للحلاج

أسنان خليفة، أو دمعة يتيم.. ص 168"..

بعد ذلك تعود الذات الفطرية لإقناع نفسها بمتابعة المسيرة وتذليل العقبات، مستعينة بمثلها الأعلى: "سلمية":

ـ "سنابلها أطواقٌ من النمل

ولكنها لا تعرف الجوع أبداً

لأن أطفالها بعدد غيومها.. ص 168"..

هذا التفاؤل يرتد ليقابل الذات محاولاً ثنيها عن الاستمرار، بشيء من التهديد، فيذكرها بأن /لكلّ مصباح فراشة/ تحترق بنوره، /لكل خروف جرس/ يُعرف به، ولا يستطيع تجاوزه، فتعود الذات الفطرية الثائرة لتقول بأن /لكل عجوز موقد وعباءة/ يحميانها من البرد والخوف...

هذا الصراع ستخرج منه الذات الفطرية محملة بحزنٍ أبدي لتعلنه من خلال بديلها الموضوعي ـ السلمية:

ـ "ولكنها حزينة أبداً

لأن طيورها بلا مأوى

كلما هبَّ النسيم في الليل

ارتجفت ستائرها كالعيون المطروفة

كلما مرّ قطار في الليل

اهتزت بيوتها الحزينة المطفأة

كسلسلةٍ من الحقائب المعلقة في الريح
والنجومُ أصابع مفتوحة لالتقاطها
مفتوحة ـ منذ الأبد ـ لالتقاطها.... ص 168".

ـ هذه المرحلة ـ إضافة إلى ما ذكرته ـ حمَّلت الذات الفطرية، بأسئلة كبيرة، تبدو واضحة بإبعاده "ال" التعريف عن عنوان القصيدة "سلمية".. وبإبعاد "ال" التعريف عن قصيدته المذكورة يكون الماغوط قد وضع "سلمية ↔ ذاته) في مهب الرياح تتأرجح بالسؤال.. هذا السؤال الذي سيقوده إلى التمسك بفطريته أكثر كلما توغل في الجواب.. الجواب الذي قاده إلى السجن..

* محاولات التصالح مع الذات الفطرية:

دخل محمد الماغوط السجن في عام 1955م، بتهمة الانتماء للحزب السوري القومي الاجتماعي، فدخلت الذات الفطرية عنده مرحلة جديدة، مرحلة الصراع مع الواقع، ومحاولات الشاعر الدائمة لخلق حالة سلام (انسجام) بينهما، مقدّماً للذات الفطرية تفاؤله الناجم عن انتمائه الحزبي، والإيمان المطلق بالتغيير من خلال هذا الانتماء: في هذه المرحلة كتب داخل قضبان السجن قصيدته الأولى بعنوان /القتل/ النموذج المدخل لفهم هذه المرحلة:

"ضع قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي
الجريمة تضرب باب القفص
والخوف يصدح كالكروان
هاهي عربة الطاغية تدفعها الرياح
وهانحن نتقدم
كالسيف الذي يخترق الجمجمة... ص 58".

ـ الشاعر داخل السجن، بكل ما يحمله هذا السجن، الأخير، للذات الفطرية من رموز القهر، فكيف سيمنحها التفاؤل، المفترض، الذي يؤمن به الشاعر والذي قاده بدوره إلى داخل القضبان؟:

ـ تبدأ القصيدة بفعل أمر /ضعْ/ محاولاً من خلاله إثبات وجوده وتفاؤله واستمراره في القيام بالمبادرة، تتمرد الذات الفطرية على الشاعر لتضعه وجهاً لوجه أمام الواقع ـ حالة السجين ـ وتقود فعل الأمر إلى أن يرتد على حالة التفاؤل "ضع ـ قدمك الحجرية على قلبي يا سيدي"، يحاول الشاعر إعادة حالة التوازن ـ التمرد على الذات الفطرية لضمان استمراره ـ تفاؤله ـ فيقول للذات الفطرية: لكن "الجريمة تضرب باب القفص، والخوف يصدح كالكروان وعربة الطاغية تدفعها الرياح، ونحن نتقدم كالسيف الذي يخترق الجمجمة".. وبذلك يكون المقطع الأول من قصيدة /القتل/ هو المونولوج الداخلي عند الشاعر الذي سيفتتح به مرحلة جديدة من وعيه، ويدخل به في صراع مع الذات الفطرية، وهذا سيدفع بالأخيرة إلى تعزيز ذاتها أكثر، من خلال عشرات البراهين التي تقدمها للثانية عبر المفردات، والجمل المتناحرة على مساحة القصيدة:

فالذين يولدون على رخام القصور يتوالدون كالجراد والفقراء:

"كنهر من الزنوج
يئن في أحشاء الصقيع المتراكم
على جثث القياصرة.. إلخ ص 59".

هذا التناحر بين المفردات يشكل تقابلاً، تحدياً بين المعاني والرؤيا التي تكتب القصيدة (الصولجان، الحرب، الصقيع، الزنزانات، الجراثيم، المستنقعات، الموت، المواخير، الإعدام، المزابل، الدم، النواح، المآسي، الجحيم، السوط... إلخ) مقابل (النهر، المدارس، العريس، القمح، الشعب، الطفل، النسيم، الأرض، النجمة، التاريخ، الشمس، الأزهار،... إلخ) هذا التقابل . صراع يحاول الشاعر الهروب منه إلى المرأة . ليلى . لكن هذا التناحر هو من سيشكل، أيضاً، رؤيته للمرأة:

. "كنا رجالاً بلا شرف ومال

وقطعاناً بريرية تثغو مكرهة بالمآسي

هكذا تحكي الشفاه الغليظة يا ليلى

أنت لا تعرفينها

ولم تشمي رائحتها القوية السافلة

سأحدثك عنها ببساطة وصدق وارتياح

ولكن

ألاّ تكوني خائنة يا عطور قلبي المسكين

فالحبر يلتهب والوصمة ترفرف على الجلد... ص 61"

. أعطني فمك الصغير يا ليلى

"أعطني الحلمة والمدية إننا نجثو

نتحدث عن أشياء تافهة

وأخرى عظيمة كالسلاسل التي تصرّ وراء الأبواب

موصدة... موصدة هذه الأبواب الخضراء

المنتعشة بالقذارة... ص 62"

وبذلك تكون هذه المرحلة قد شكّلت عدة أنساق متساوية، إلى حدٍ ما، في نفس الشاعر، وكلّ نسقٍ يحمل مبررات وجوده يربطها الشاعر مع بعضها بواو العطف، هذا الحرف الذي يتكرر على مساحات شعره، وتستمر هذه المرحلة إلى ما بعد خروجه من السجن، لتنتهي بذهابه إلى بيروت....

****

*** الثقة بالحمل والمخاض الكاذب:**

في عام **1959** نشر الشاعر محمد الماغوط مجموعته الشعرية الأولى "حزن في ضوء القمر" بعد رحيله إلى بيروت وانضمامه إلى فريق مجلة (شعر)، محاولاً بذلك إبعاد ذاته الفطرية بكل ما تحمله من حزن وانكسار عن طريقه الذي اختاره لبدء مرحلة جديدة قوامها الثقة بالنفس، والثقة بتغيير الواقع، وانبعاث واقع جديد أكثر طمأنينة.. هذا الوعي الجديد تقاطع مع أهداف مجلة شعر، فحمل الماغوط الشعر كسلاح لتحقيق هذا الانبعاث تاركاً خلفه كل إرث قد يقف في طريقه.. هذه الثقة بمشروعه تظهر في قصيدة: /في يوم غائم/:

. "لا أريد أن أشكر

لا أريد أن أبتسم

سأضرب المائدة بسوطي

وأصفع الأبواب خلفي بجنون

أريد أن أغني وأهاجر

أن أنهب وآكل وأثور

هذا من حقي

لقد ولدت حراً كالآخرين

بأصابع كاملة، وأضلاع كاملة
ولكنني لن أموت
دون أن أغرق العالم بدموعي
وأقذف السفن بقدمي كالحصى.... ص 151"

هذه الثقة سرعان ما تتبدد المشاعر أمام الذات الفطرية المحمَّلة بالأصالة والحزن، وتبدو كالحمل الكاذب، فينسحب الشاعر من المعركة: "عنصر المأساة في المعركة الدائرة بين الشعر العربي الأصيل، والشعر الحديث الذي تتزعمه مجلة شعر هو كونها معركة غير متكافئة من جهة، وطويلة النفس من جهة أخرى.. ص 327 . حوارات النهضة (23) من مقالة كتبها الماغوط بعد الانسحاب من مجلة شعر بعنوان نخبة مجلة شعر..."

وبهذا البيان المكتوب في سنة 1962م تنتهي المرحلة بانتصار ساحق حققته الذات الفطرية...

****

*** تجليات الذات الفطرية:**

هذه المرحلة التي رافقته حتى نهاية حياته في عام 2006، معززة بالحزن والوحدة والخيبات، وتبدو قصيدة /مروحة السيوف/ نموذجاً لها:

. "في المدن يستعملون المراوح والمرطبات
أما في الصحراء فماذا يفعلون
غير انتظار العاصفة؟
ولكن أين العاصفة؟
لا القلوع البيضاء تعرف
ولا الرايات الذابلة على التلال
أن العاصفة هناك
مترددة وراء الأفق البعيد
كالبغي أمام عتبة الفندق
والنسر العجوز
آخر نسر في التاريخ
ينتظرها وحيداً وصامتاً كالحوذي.. ص 231"

. فإلى أين ستقود الذات الفطرية الشاعر، والتي تسيطر رؤيتها على إبداعه؟..

. إلى كتابة شعر معجون بمنولوجات مسرحية، وكتابة مسرحيات تشبه الشعر، ومقالات شعرية لا تنتمي إلى عالم الصحافة كان آخرها كتاب (البدوي الأحمر.. عام 2006).

****

إشارات:

لا بد من الإشارة بأن الشواهد الشعرية من شعر الماغوط . والمثبتة في الدراسة . قد وضعتُها ليس اعتماداً على سياقها التاريخي.. بل من أجل البرهان على حالة الصراع بين الذات الواعية والذات الفطرية في نفس الشاعر، هذا الصراع الذي يتداخل في جميع ما كتبه الماغوط لدرجة صعوبة الفصل بينهما حسب كلّ مرحلة فالماغوط معزز، أيضاً، بخيبات وأحلام جيل كامل، التصق فيه الشاعر قاصداً الخلاص من محيطه البدائي، فكان الآخر رغم اتساعه الجغرافي . أكثر

ضيقاً ـ فتداخلت الذات الواعية مع الذات الفطرية في صيغة الرؤيا مع ترجيح كفة الثانية دائماً.. معتمداً على مفردات لا تضيق بها السطور، ولكي يفسر الحياة التي تحاصره، وتحاول توجيهها حسب ما تقوده تلك الرؤيا الفطرية، مسخَّراً إياها، كقناع ليذوب في الجماعة ويحمل لواء الدفاع عن وطنه الكبير:

****

* بدلاً من الخاتمة:

ـ عندما كنت أقرأ قصائد الماغوط، كان الزيف يهرب من داخلي، فأتلذذ بإنسانيتي، ومفرداته الحزينة تنهال على صدري كثغر ناي يراقص غزالة أطربتها الرؤيا.. هكذا تماماً كنتُ أقرأ قصائد الماغوط، فأرى اللغة وهي تنساب على الورق كالسلسبيل، رقراقة سهلة المنال، ولم يخطر ببالي قط أن أطمع بأكثر من ذلك.. وعندما قررت قراءة شعر الماغوط بعيني ناقد، أذهلتني وعورة الطريق، فالبون شاسع بين أن تقرأه وأنت ممدد على السرير، وبين أن تقرأه وأنتَ تستعين بمكتب ونظارة دقيقة، فالجمل التي ترفد الشجن بعذوبة كبيرة وتقود جفنيك إلى الاسترخاء من دون الاستعانة بلحاف، تتحول، خلف المكتب إلى مخرز يهدد عينيك كلما اقتربت، من الجملة الشعرية، أكثر!!..

ـ قد يكون ما سلف ذكره امتيازاً للماغوط منحته إياه موهبته الفذة، وقدّمه لنا من خلال تجربة شعرية رائدة ما زالت تُشكّل أحد الأنساق في مسيرة الشعر العربي الحديث، والتي سميت اصطلاحاً بقصيدة النثر... ولا بد بهذا الخصوص من التنويه إلى أن قراءة قصائد الماغوط بالاسترخاء الذي أشرت إليه كان سبباً في استجرار الكثير ـ من غير الموهوبين ـ إلى كتابات ضحلة أطلقوا عليها اسم "قصيدة نثر"!!. وهذا ليس موضوع دراستنا الآن.. لكنني أردت أن أقول: بأن قصيدة النثر الماغوطية تحتاج إلى مجهرٍ دقيق ذو أبعاد ثلاثية لنتمكن من قراءتها والوصول إلى مكنوناتها التي تحتاج إلى قراءات عديدة للجملة الواحدة من حيث تركيبها اللغوي ولملمة الرؤيا البدئية ـ الفطرية ـ التي انطلق منها الماغوط وعبر عنها بفطرية أيضاً، فالماغوط شاعر فطري بامتياز، وليس من السهل فصل فطرية الجملة الشعرية عن مشروعه الحداثوي الذي استطاع، من خلاله، التعبير عن ذاته، وذات مجتمعه الذي أخذ هويته منه، فأجاد في تقديم هوية واضحة لهذا المجتمع بالذات... وقد يكون هذا أحد أسباب انفصال الماغوط عن مجلة "شعر" والذي اعتبر ـ أي الماغوط ـ بأن كتّاب مجلة شعر قد تخلوا عن تراثهم، وأساؤوا إلى القصيدة العربية، مع العلم أن الماغوط نفسه تخلى عن أوزان وشكل القصيدة التقليدية العربية، لكن الماغوط أراد أن يقول بأن أعضاء مجلة شعر قد تخلوا عن فطرية مجتمعهم والذي يحتّم عليهم أن ينطلقوا منه للتعبير عن طموحاته وأهدافه من أجل الارتقاء به.. فالماغوط مؤمن بأن الشعر سلاح يستطيع حماية الإنسان من سهام أعدائه، بل ورد تلك السهام إلى صدور من أطلقها.. ـ مأساة الماغوط أنه ولد في غرفة مسدلة الستائر اسمها الشرق الأوسط. ومنذ مجموعته الأولى "حزن في ضوء القمر" وهو يحاول إيجاد بعض الكوى أو توسيع ما بين قضبان النوافذ ليرى العالم ويتنسم بعض الحرية. وذروة هذه المأساة هي في اضطراره إلى تغيير هذا الواقع، وحيداً،

لا يملك من أسلحة التغيير إلا الشعر... من مقدمة لسنية الصالح للأعمال الكاملة/..

هذا الشرق المذبوح الذي ولد فيه الماغوط والذي لم يستطيع التخلي عنه وبحثه الدائم عن خلاصٍ له لدرجة التهديد بخيانته، وضمن نطاق هذه الهوية، تشكلت الرؤيا البدئية، الفطرية، فأتت قصائده تحمل مفردات رئيسية متناقضة كما ذكرت سابقاً، والتي ارتبطت مع بعضها لدرجة يصعب الفصل بينها، فالمرأة هي الوطن والحزن والفرح، وهم الحرية، ومن حبهم تنطلق الثورة لتتحول إلى قطرة مطرٍ.. وقد تسقط هذه القطرة على صحراء وتبدو من دون فائدة، بل قد تبتلعها الرمال دون أن تترك حتى ذكرى وقد لا تستطيع العودة للبحر ثانيةً، وهذا يقود الشاعر إلى أزمة داخلية جديدة، ليعيد الكرة ثانية حاملاً خيباته وطموحاته، معززاً من خلالهم جبهته الإنسانية بمزيد من تلك المفردات الفطرية التي استطاع الماغوط أن يرفعها إلى مستوى الشعر... فالماغوط لا يمكن دراسة قصائده . كما بدا لي . إلا من خلال فطريته ورؤيته للأشياء من خلالها أيضاً، لذلك لا تنفصل قصائده عن الحياة العامة، ولذلك تبدو قصائده سهلة القراءة . بالعام ،. كوجه أي إنسان، وصعبة المنال لأنها تخفي في داخلها لغز الإنسانية ذاته.

****

المراجع:

. أعمال محمد الماغوط . دار المدى للثقافة والنشر . الطبعة الأولى، 1998.

اللغة عند الماغوط

خضر الآغا

يمكن النظر، تأريخياً، إلى اللحظة التي ظهرت فيها مجلة شعر (1957) على أنها اللحظة التي بدأت تنتظم فيها حركة التجديد الشعري، وتأخذ شكلاً مدروساً ومنهجياً عبر استقطاب الشعراء العرب الذين يحلقون في هذا الفضاء، والذين يهجسون بالحرية والتجديد، وعبر إشاعة وإنماء هذا الشكل الشعري الجديد الذي أتوا به. فعبر هذه المجلة التي أسسها الشاعر يوسف الخال، وأدارها مع أدونيس، تغيرت ملامح القصيدة العربية وبنيتها، وانتقلت من طور إلى طور آخر لم يكن يعرفه قراء العربية قبلاً.

كان أعضاء مجلة "شعر" يتحاورون ويكتبون وينظرون حول القصيدة: ماهيتها، بنيتها، ما هو الشكل الذي يجب أن تكون عليه الكلمات لتصير قصيدة؟.. متى يمكن أن نقول عن مقروء ما إنه

شعر، ومتى نقول إنه ليس شعراً؟.. وماذا على الشعر أن يقول؟.. كانوا يصوغون ذوقاً جديداً للشعر بخاصة، وللحياة بعامة. ويبتكرون قوانين جديدة للكتابة. قوانين تسمح للفكر أن يسيل بحرية، وللقصيدة أن ترقص بحرية. فأطاحوا بالبحور الشعرية التي كان الشعر لما يزل يرتسم عليها منذ نشأته الأولى وحتى منتصف القرن العشرين. واكتفوا بأن تسير القصيدة على التفعيلة. وكانت نازك الملائكة وبدر شاكر السياب قد بدأا بهذا. واتفقوا على أن الشعر ليس مدحاً وذماً وهجاء ووصفاً، بل رؤية. وسرعان ما انقسمت المواقف حول هذا الجديد: فمن جانب كثر الشعر الذي يقوم على التفعيلة، ومن جانب آخر كثرت الصرخات المعادية التي تتهم "شعر" وجماعتها بأنهم يدمرون التراث العربي، ويشاركون في إشاعة النوع الجديد للاستعمار الغربي، الاستعمار الثقافي، لا سيما أن آثار أقدام المستعمرين كانت لم تزل، بعد، ظاهرة، كالوشم، على الأرض العربية. يشكو أدونيس إلى يوسف الخال ذلك ويقول: "صحيح أن الرفض الذي قوبلت به أفكارنا، كان يمنحها قوة غامضة، مع أنه كان يعرقلها أو يحجبها... حاربتنا السياسة، ورافقت حربها علينا حرباً أكثر مضاضة: تلك التي يشنها عاطلون عن المعرفة"[(1)].

في تلك الأثناء كان الشعر، بصفة عامة، وبتأثير قوي من أدونيس، يتقدم بلغة معقدة وصعبة وذي أفق صوفي متعال. كانت مفردات الوجود والعدم، الموت والحياة، البعث والانبعاث، ومفردات الأساطير... شديدة الحضور فيه، وكان ما يسمى بالشعر الرمزي حاضراً لدرجة كان يُظن معها أن الشعر هو الشعر الرمزي فحسب. الأمر الذي أدى إلى ظهور معركة أخرى بدأت تُشن على الغموض في الشعر الجديد آنذاك. وكان، حقاً، ثمة قصائد يكتبها عديمو أو قليلو الموهبة، مستغلقة على المتلقي دون مبررات فنية حقيقية.

ضمن هذه الاعتبارات يمكن أن نتصور كم كان دخول محمد الماغوط إلى قلب حركة التجديد، وإلى مجلة "شعر" ضرورياً وحاسماً. وإنها ذات دلالة تلك القصة التي كتبتها سنية صالح حول هذا: "كان محمد الماغوط غريباً ووحيداً في بيروت. وعندما قدمه أدونيس في أحد اجتماعات مجلة "شعر" المكتظة بالوافدين، وقرأ له بعض نتاجه الجديد بصوت رخيم دون أن يعلن عن اسمه، وترك المستمعين يتخبطون (بودلير؟.. رامبو؟..) لكن أدونيس أشار إلى شاب مجهول، غير أنيق، أشعث الشعر، وقال: "هو الشاعر...". لا شك أن تلك المفاجأة قد أدهشتهم وانقلب فضولهم إلى تمتمات خفيضة. أما هو، وكنت أرقبه بصمت، فقد ارتبك واشتد لمعان عينيه"، وتتابع: "بلغة هذه التفاصيل، وفي هذا الضوء الشخصي، نقرأ غربة محمد الماغوط. ومع الأيام لم يخرج من عزلته بل غير موقعها من عزلة الغريب إلى عزلة الرافض"[(2)].

داخل هذه الحميا الثقافية برقتها وصلافتها، بصعوبتها وإغرائها، ووسط تلك المعارك التي تتطلب شحذ أقوى الأسلحة المعرفية، كان محمد الماغوط مشغولاً بقلق آخر: الوطن والحرية، الهذيان والرعب. كان الشعر بالنسبة إليه مجرد ملجأ يلجأ إليه كما يلجأ

البدائي إلى أقرب جذع شجرة خوفاً من الوحوش، مع فارق أن الوحوش التي يخافها الماغوط بشرية. لكنه، بالمقابل، كان يرى الشعر الذي تدعو إليه مجلة "شعر" غارقاً في متاهات جدلية عن الوجود والعدم، وألغاز تفصلها مائة سنة ضوئية عما يدور على الأرض. يقول عن نفسه: "أما أنا فكنت غاضباً وجائعاً، أتحدث عن قمل السجن، والقدم الحجرية للسجان على قلبي، وعن التوابيت وساحات الإعدام وشفاه غليظة لرجال قساة، وعن الحلم الذي انطفأ، وابتساماتنا وأهدابنا قاتمة"(3). لم يكن يهمه اللغة التي يكتب، والأسلوب الذي يلتزم، يهمه أن "يعقد مؤتمراً لكل الجياع ومشردي ومضطهدي الوطن العربي ويلقي عليهم قصيدة"[4]. وإلى ذلك كان يرى أن جماعة "شعر" يكتبون في المطلق"، فيما هو حاول أن يسحبهم إلى الأرض بكل ما فيها من أرصفة وتشرد وحطام. ثم يؤكد بشيء من النشوة والتنويه بالذات: "علمتهم التسكع في الطرقات وتحت المطر". وعلى دخان سيجارته المتصاعد والكثيف، يستند على كرسيه، ويحدق في الأفق، ويقول: "أنا فتحت ثغرة في جدار أصم"[5].

لقد وجد المجال اللغوي الرحب الذي يمكن خلاله أن يحقق تلك الأحلام، وكان هذا المجال قصيدة النثر: تلك الطفلة التي تمردت على أبيها وأمها وسلالتها، وعلى الشرعية، وأعلنت العصيان المضاد منذ تشكلها الأول على يد مجموعة قليلة ومتناثرة هنا وهناك، وكان من بين هذه القلة: سليمان عواد، ذلك الشاعر الذي كان يقبع في مجاهل السلمية، والذي يعتبره الماغوط معلمه الأول، حيث كان يقرأ لـه رامبو مترجماً، ويكتب قصيدة النثر، ويعتبر أنه: "شاعر مبدع على مستوى بودلير وفيرلين ورامبو"[6]، فيما كان ـ الماغوط ـ وقتها لم يتجاوز الرابعة عشرة، ويتلمس خطواته الأولى المرتبكة. وفي بيروت، في مجلة "شعر"، وجد قرينه الكبير: أنسي الحاج، وتشاركا في إنماء هذا الشكل الشعري الجديد وانتشاره. فإذا كانت قصيدة الحداثة عصياناً، فإن قصيدة النثر عصيان مضاد.

يعتبر الماغوط أن "قصيدة النثر هي أول بادرة حنان وتواضع في مضمار الشعر العربي الذي كان قائماً على القسوة والغطرسة اللفظية، كما أن هذه القصيدة مرنة وتستوعب التجارب المعاصرة بكل غزارتها وتعقيداتها، كما أنها تضع الشاعر وجهاً لوجه أمام التجربة وتضطره إلى مواجهة الأشياء دون لف وراء البحور ودوران على القوافي". ويعتبر أنها جاءت كضرورة صحية لإلغاء ديكتاتورية الشعر الكلاسيكي، إنها أشبه بعملية بتر لكل الأطراف والزوائد المعيقة لاندفاع التجربة كي تتخذ إطارها الواضح والمختلف. وهي تسعى في تجاربها الأصيلة كي تصل إلى الصدارة دون زكاة من رأسماليي الأوزان والقوافي، باعتبارها رؤية جديدة للعالم وسط زحام الاعتبارات الشاحبة وتقاليد الطرب ورقص الكلمات"[7].

ولنا أن نتأكد من نجاحاته ومما يقول، حين نعرف أن عتاة الشعر التقليدي والأوزان، وحين يواصلون هجومهم على قصيدة النثر ويطلقون عليها من الأسماء ما يتوقعون أنه يُخرجها من فضاء الشعر، مثل: نثيرة، نثر شعري... إلخ، فإنهم، جميعاً وبلا استثناء، يستثنون محمد الماغوط، وإذ يريدون أن يتسامحوا حيالها ولو قليلاً، فإنهم يشترطون كتابتها "مثل" محمد الماغوط، نافين عن الآخرين

إمكانية كتابتها، ليس لصعوبتها، ولكن، كما يرون، لأنها ليست شعراً. فيما الماغوط، حصرياً، وكما يرون أيضاً، كتبها بوصفها شعراً. وهذا استثناء لا يقاس عليه الآخرون. وثمة من ينكر على أنسي الحاج ذاته شعريته، فقط لأنه يكتب قصيدة النثر. لقد انتزع الماغوط اعتراف الجميع حتى خصومه، وذلك لقوة موهبته وإصراره وعناده. باتجاه آخر، فإن معظم شعراء قصيدة النثر اللاحقين خرجوا من غرفة محمد الماغوط ذات الجدران الملايين. وبذلك تم تتويجه كمؤسس لا ينازع لهذه المملكة الشعبية الرحبة والديمقراطية: قصيدة النثر، دون أن ننسى، بأي حال، أنسي الحاج. إنها وإن كتبت، زمنياً، قبل الماغوط، إلا أنه جعلها قصيدة متكاملة: لغة خاصة، بل استخدام خاص لهذه اللغة، يبدو أنه مختلف حتى عن استخدامها في شعر التفعيلة، لقد أنزل لغة قصيدة الحداثة من سماء الحنين الرومانسي والروحانيات والوجوديات إلى أرض الحفاة والعراة والجائعين والمحطمين، من البلاغة إلى الاعتيادية، من التركيب المعقد إلى البساطة، من لغة الكينونة إلى اللغة اليومية...:

"أيها السائح

أعطني منظارك المقرب

علّني ألمح يداً أو

محرمة في هذا الكون   أنسي الحاج

تومئ إليّ

صورني وأنا أبكي

وأنا أقعي بأسمالي أمام عتبة الفندق

واكتبْ على قفا الصورة:

هذا شاعرٌ من الشرق" (8)

إضافة إلى البساطة والتجرد عن البلاغة في هذا المقطع الذي اخترته من أعماله الكاملة بطريقة شبه عشوائية، فإن ألفاظه تنتمي إلى الأفق الدلالي للحياة اليومية في مستواها الذي يتحرك فيه الحفاة والعراة المحطمون: "منظار مقرب، محرمة، أقعي بأسمالي، عتبة..." ولكي لا يبقى هذا الأفق متأرجحاً في كافة الاتجاهات، وبالتالي يفقد قدرته على التدليل، فإنه سرعان ما وضع لفظة "الشرق"، ليشير صراحة إلى أن ذلك المحيط الدلالي هو محيط شرقي، وإن الذي يقعي بأسماله في المركز منه هو "شاعر"، وبذلك تنفجر الصورة الجمالية التي أسس لها المقطع، لدى اصطدامها بالدلالة التي تثيرها عبارة "شاعر من الشرق"، والتي يمكن أن تكون دلالة حزن ومرارة...

إلا أن هذه الاعتيادية لم تجعل الماغوط ينساق لما تريد اللغة أن تقوله، بل حقن اللغة بذلك الإكسير الذي يحول الكلام إلى شعر، ليقول هو ما يريد. بمعنى آخر: لم يستسلم لحمولة الألفاظ التاريخية والتداولية، بل واجه اللغة كأنه بدائي يسمي الأشياء من جديد، وكأنه يراها للمرة الأولى. إذ يتوجب علينا التمييز بين الشعر وبين الكلام حتى لو كان جميلاً(9):

بين المعارف، ثمة فراغات كثيرة، تخلفها اللغة أثناء تشكلها كمعرفة، هذه الفراغات لا تشير إلى قصور المعرفة، لكنها تشير إلى أن اللغة في هذه الأثناء فقدت إمكاناتها كحامل لها. واللغة إذ تفعل ذلك، فإنها تعلن خسارتها، فيأتي الشعر، لا لينقذها، إنما ليغرقها أكثر بالخسارة، فيحولها من كونها لغة

مواضعة، لغة معرفة، أي: تسمي الشيء باسمه التاريخي والمتداول، إلى لغة تخلق الشيء من جديد حين تسميه، فيكف عن كونه شيئاً تاريخياً، ليتحول إلى شيء وجد الآن/آن الكتابة، فينتقل من صفاته التي كرستها لغة المعرفة، لغة المواضعة، فجعلته بلا ملامح، أو جثة، إلى صفات جديدة، بملامح جديدة... وهكذا فإنه كلما سماه الشعر، كلما جرده من تاريخه.

تظهر كتابات لا تفعل ذلك، فهي تتقدم ككلام، يكون المسمى فيها هو ذاته المسمى في التاريخ وفي التداول، ويظهر هذا الكلام جميلاً من حيث الصياغة، ومن حيث الزاوية التي نظر بها إلى هذا الشيء المسمى (أي الموضوع)، ونتيجة لهذه الجمالية، فإن هذا الكلام يسمى شعراً. وذلك للعلاقة الوثيقة والالتحافية التي تربط الشعر بالجمال. لكن هذه الجمالية، لا تكفي لتحويله إلى شعر، بل يبقى كلاماً، إنما جميل.

اللغة مستبدة بتاريخها وحمولتها من حيث أنها ترغم على قول ما تريده هي، لا ما يريده الشاعر، وفي هذا نتذكر "رولان بارت" الذي اعتبر أن اللسان فاشي، ذلك أن الفاشية ليست الحيلولة دون الكلام، إنما هي الإرغام عليه(10)، حيث أن كل لفظة محملة بتاريخ طويل من الاستخدام، ما يعني أن الشاعر كلما استخدم هذه اللفظة، دلت الدلالة ذاتها، بعبارة أخرى: سمت الشيء المسمّى، فيتحول الاستبداد إلى استبداد مزدوج:

فمن نافذة: لقد مارس استبداده على الشيء المسمى، وقتله، باسمه، مرة أخرى. أي أنه عندما سماه الاسم ذاته الذي له، فإنه أسره داخل اسمه، وداخل صفاته، دون أن يمسح له بالتحرك، واكتساب صفات أخرى، قد تكون موجودة فيه ولكنها محتجبة، وبحاجة إلى اكتشاف. ومن نافذة أخرى: فإنه مورس عليه استبداد اللغة، فوضعتْ تاريخها/حمولتها، أمام كل انطلاقة ذهنية أو تخييلية يمكن له أن يطلقها. إن حمولة اللفظة هي العصا التي توضع في عجلات الشعر كما يقال.

ولكي يتم التحرر من هذا الاستبداد، ويستطيع الشاعر أن يقول هو ما يريد (عبر) أو (في) اللغة، لا ما تقوله هي، يجب حقن اللغة بحقنة يمكن أن نسميها، بصيغة ما، حقنة المجاز، لتتحول إلى لغة ذات أفق شعري. أي: لتتحول من الكلام إلى الشعر.

أما الكلام فإنه، حتى لو كان جميلاً، مستبداً، فهو يتعامل مع الحمولة، أكثر ما يتعامل مع اللفظة كذات، ويؤكد على المعنى المسبق في جميع استخداماته.

أقصد بالكلام الجميل الذي يُظَنُّ، لجماله، أنه شعر، وذلك، كما ذكرت، نظراً للعلاقة الوثيقة والالتحافية التي تربط الجمال بالشعر: ذلك الكلام الذي يُكتَبُ بقصد الشعرية، أي الذي يُكتَبُ على أنه شعر، ذلك النوع من الكلام الذي يمكن أن يقال، تودداً أو تحبباً أو عتباً... لصديق، لحبيب، لحبيبة، للأم... إلخ، لكن ذلك القصد الشعري، وهذه الجمالية التي ينطوي عليها، لا يحولانه إلى شعر، بل يبقى كلاماً، إنما جميل، إذ إنه لم يحترق بالمجاز.

ولكي تظهر الفكرة بشكل أكثر جلاء، ويتضح كيف استطاع الماغوط أن يحول هذا الكلام الذي

يوصف كثيراً بالعادي والبسيط، وتلك الألفاظ التي توصف بالاعتيادية إلى شعر، سأحاول تطبيقها من خلال عدة تقنيات لجأ إليها الشاعر ليقوم بهذا الفعل السحري:

"الآن
في الساعة الثالثة من القرن العشرين
حيث لا شيء
يفصل جثث الموتى عن أحذية المارة
سوى الإسفلت
سأتكئ في عرض الشارع كشيوخ البدو
ولن أنهض
حتى تجمع كل قضبان السجون وإضبارات المشبوهين
في العالم
وتوضع أمامي
لألوكها كالجمل على قارعة الطريق..
حتى تفر كل هراوات الشرطة والمتظاهرين
من قبضات أصحابها
وتعود أغصاناً مزهرة "مرة أخرى"
في غاباتها
أضحك في الظلام
أبكي في الظلام
أكتب في الظلام
حتى لم أعد أميز قلمي من أصابعي
كلما قرع باب أو تحركت ستارة
سترت أوراقي بيدي
كبغي ساعة المداهمة"(11)

ظاهرياً، يبدو هذا الكلام عادياً وبسيطاً والألفاظ اعتيادية، وهي، بالإضافة إلى ذلك، تنتمي إلى الأفق الدلالي للحياة اليومية: "أحذية، مارة، إسفلت، شيوخ، بدو، جمل، طريق، هراوات، باب، ستارة.... إلخ"، وهذا ما يؤكد عاديتها ووجودها في التداول، إذ إنها ما يتم لفظها وتداولها والتعاطي معها يومياً. لكن، عميقاً، واجه الشاعر هذه العادية والإلفة والبساطة منذ البداية: "الساعة الثالثة من القرن العشرين" أية عادية أو بساطة يمكن أن نجدها هنا، في الساعة الثالثة، هكذا، بإطلاقها على امتداد ألف عام؟ وأية عادية وبساطة عندما نعلم أن أحذيتنا جميعاً تدوس على الجثث، وإن الإسفلت الذي يفصل بينها مجرد تعبيد للجثث ذاتها؟ على العكس، المعنى شديد التعقيد هنا، وشديد الإيلام أيضاً. لقد دخل الشاعر وسط السياق الطبيعي والعادي والمألوف لحركة الأصابع وهي تمسك بالقلم، وتكتب، وجعل التمييز بينها، لشدة العتمة، مستحيلاً. إذ، لم يعد يميز بين الأصابع والقلم: من يكتب؟ هل القلم أداة الكتابة؟ أم الأصابع هي الأداة؟ أم أنه يكتب بجسده وبدمه وفق ما يريد الحلاج؟ أم أن جسده يتحول إلى قلم لحظة الكتابة، أم أن القلم، في اللحظة ذاتها، يستحيل جسداً... إلخ. وإذ إنه يستر أوراقه بيديه لحظة الخوف من تحرك ستارة وقرع باب كما تفعل البغي ساعة المداهمة، فذلك أمر يبدو وكأنه عادي ويثير الابتسام أيضاً، لكن، حقيقة الأمر، ثمة خطورة ورعب يواجهان إذا ما تساءلنا عن الرابط بين البغي والأوراق التي تعني هنا الكتابة: هل الكتابة في الشرق، أو في المنطقة

العربية، أو في أي مكان من أمكنة الظلام، بغاء؟ ماذا تستر البغي ساعة المداهمة؟ في الثقافة الشرقية يتقدم جسد المرأة بوصفه "عورة". فهل الكتابة، إذاً، عورة يجب سترها، أو، قبل ذلك، يمنع إظهارها؟ كذلك، ما العلاقة بين الكتابة والجسد؟ ما المقارنة بين الجسد بوصفه حالة جمالية (حتى لو كان جسد بغي)، وبين الكتابة بالوصف ذاته؟ ما الرابط بين الإغواء الذي يثيره الجسد، وبين إغواء الكتابة؟... ثمة تساؤلات كثيرة وغنية يثيرها هذا (الكلام) العادي والبسيط، وقد نتجت هذه التساؤلات عن ذلك الحريق المجازي الذي أعده الماغوط لألفاظه وكلامه. الأمر الذي حول ذلك الكلام إلى شعر من طراز خاص، ونفى عنه صفة الكلام الجميل ليجعله، دون ريب، شعراً، يمكن أن أسميه، خالصاً.

إضافة إلى هذه التقنية المتمثلة بالدخول بلا هوادة على السياق لحرفه، لجأ الشاعر إلى تقنية أخرى:

"أيها العلماء والفنيون
أعطوني بطاقة سفر إلى السماء
فأنا موفد من قبل بلادي الحزينة
باسم أراملها وشيوخها وأطفالها
كي تعطوني بطاقة مجانية إلى السماء
ففي راحتي بدل النقود... "دموع"
لا مكان لي؟
ضعوني في مؤخرة العربة
على ظهرها
فأنا قروي ومعتاد على ذلك،
لن أؤذي نجمة
ولن أسيء إلى سحابة
كل ما أريده هو الوصول
بأقصى سرعة إلى السماء
لأضع السوط في قبضة الله
لعله يحرضنا على الثورة" (12)

نجد في هذا المقطع كلاماً عادياً، بسيطاً، متداولاً، ومألوفاً بصفة كاملة. إن عبارات مثل: "بطاقة إلى السماء، لن أؤذي نجمة، ولن أسيء إلى سحابة" إذا انتزعناها من سياقها، فهي مجرد عبارات رومانسية اعتادت عليها الكتابة الأدبية بكافة أشكالها، لذلك، لن تجعلنا ننظر إليها على أنها شعرية، أو ذات أفق شعري. إلا أن الشاعر انتظر حتى نهاية المقطع، ليقوم بتحويله كاملاً، ويبرر ذلك السياق الاعتيادي لكل تلك الألفاظ التي مهدت لتلك النهاية، من حيث أنه كان يقوم بعملية استعطاف كي يصعد إلى السماء، لسبب يراه وجيهاً جداً: "لأضع السوط في قبضة الله/ لعله يحرضنا على الثورة". لقد قلب المقطع دلالياً بهذه النهاية التي انبثقت بمثابة الشحنة المجازية التي توزعت على مفردات النص بكاملها، وبدت تلك المفردات بمثابة حشد دلالي صب في تلك البؤرة الصادمة: وضع السوط في قبضة الله، لعله يحرض على الثورة. إن هذه التقنية: قلب المقطع دلالياً من خلال النهاية، يلزمها، كما يبدو، سياق من الألفاظ الاعتيادية التي تتخذ (مهمة؟) الحشد الدلالي الذي يتعين عليه أن يصب في البؤرة التي تقوم بعملية القلب الدلالي تلك. ولولا تلك النهاية لبقي ذلك المقطع كلاماً، قد يكون جميلاً، لكنه مجرد كلام...

أمر آخر لجأ إليه الماغوط ليحول الكلام إلى شعر دون أن يخرج من محيط دلالة الواقع اليومي، ومن اعتيادية ألفاظه وتداولها. لقد مشى بالاتجاه المعاكس حتى لأصدقائه ورفاقه الكبار الذين ساروا، أيضاً، بالاتجاه المعاكس للشعر العربي، بل، وللثقافة العربية: جماعة "شعر"، وشعراء القصيدة الحديثة الآخرين. فمن المعروف، كمثال، أن النسق الذي أسسه الشعر العربي منذ المرحلة المسماة "جاهلية"، والمتعلق بالفخر والاعتداد بالذات، كما في قول طرفة، مثلاً: "أنا الرجل الضرب الذي تعرفونه/ خشاش كرأس الحية المتوقد" والذي كرسه نهائياً المتنبي: "أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي/ وأسمعت كلماتي من به صمم". وعمقه، وإن باتجاه آخر، أدونيس: "قادر أن أغير، لغم الحضارة: هذا هو اسمي". لم يزل يوالي حضوره القوي في الشعر الحديث، ويمكن اعتبار محمود درويش من أبرز ممثليه، كون مرموزه هو الفدائي القادر على الكثير في صراعه البطولي مع محتلي أرضه: "أنا هرقل الذي شد البحار إلى قرون اليابسة (...) أنا نبي الأنبياء وخاتم الشعراء". هذا النسق جعله الماغوط مشكوكاً فيه، حين نظر إلى "الأنا" من زاوية هزيمتها:

"ألحق المارة من شارع إلى شارع
أنا بطل.. أين شعبي؟
أنا خائن.. أين مشنقتي؟
أنا حذاء.. أين طريقي؟"(13)

كذلك:

"فهل أنا مشروع بطل
أم مشروع خائن"[14].

إلى آخر ما هنالك من نصوص كثيرة وعلى ذات الدرجة من القوة...

الحقيقة، إن هذا الكلام عادي جداً: ألحق المارة من شارع إلى شارع... أنا مشروع بطل أم مشروع خائن"، لكن تقنية تدمير الأنا التي استخدمها، والهبوط بها من عليائها في الشعر والثقافة العربيين إلى وحل الشوارع، منح ذلك الكلام أفقاً شعرياً شديد الرسوخ. فقد واجه نزعة اللغة العربية المتأصلة في تفخيم الذات، والتي انتقلت إلى الحياة اليومية بيسر وسلاسة بنزعة مضادة، ودون أن يتخلى عن مفردات الواقع اليومي وتفاصيله: "المارة، طريق، مشنقة، حذاء... إلخ".

إن النزعة المضادة في كتابة الماغوط متجلية في كل ما كتب، حتى في الأمر الذي يشكل ما يشبه الإجماع لدى العالم على جماله، وإطلاق ما يعتبر كاملاً من الأوصاف عليه، فإن الماغوط يقيم معه علاقة من الجانب الغامض والصاعق، كوصف النهدين، مثلاً. ففي حين أنني لم أقرأ، أو لم أتذكر قولاً قوياً، إلا أوصاف الإعجاب بهما، من حيث دلالتهما المانحة للحياة، إضافة للدلالة الجمالية، فإن العلاقة التي أنشأها لهما الماغوط، شديدة الالتباس، والقسوة، يقول:

"نهداها الأزرقان
يتأرجحان تحت المطر كمثانتين فارغتين"[15]

قبل الماغوط، لم يكن من الممكن التصور أن النهدين بقدرتهما الكاملة على بناء العالم أو دحره،

يمكن أن يكونا "مثانتين" (وإن فارغتين!)، كل ذلك عبر/ أو في لغة قادرة على البناء والهندسة والتمثل، وأيضاً، وهذه طاقة إضافية للشعر الماغوطي، على الإيصال. الأمر الذي جعلها نافرة في المشهد الشعري العربي، ومنتشرة فيه كالفضيحة.

إن الحرف الذي استخدمه، بشكل شديد البروز والسعة، لبناء هذه العلاقات اللغوية الفائقة هو "الكاف"، وفق ما يسمى بالبلاغة العربية: "كاف التشبيه". وعلى الرغم من المحاذير الكثيرة في الاعتماد على أدوات التشبيه، ومن ضمنها "الكاف" من حيث أنها تضعف التصوير، لأن التشبيه بـ "الكاف" هو مقابلة بين شيئين، وليس دمجاً لأحدهما في الآخر. إلا أن الماغوط، بعيداً عن هذه المحاذير التي أطلقتها خالدة سعيد، جعل من الكاف لغة كاملة، لا يقوم النص إلا بها، ولا يحدث/ يتحقق العالم الذي يريده إلا عبر استخدامها. إذ إن ما يسمى بـ "المشبه" و"المشبه به" لدى هذا الشاعر الخطير سرعان ما يندمجان ويتبادلان الموقع، ويتحولان إلى بنية، كل عنصر وجزء فيها ضروري لعمل الآخر، بل، إن أي عنصر أو جزء فيها لا يعمل إلا بالآخر.

"آه

لو يتم تبادل الأوطان

كالراقصات في الملاهي"(16)

...

تلك الأثداء المفلطحة كأزرار المعاطف"(17)

...

"يقذفني كاللفافة فوق البحر" (18)...

"لبنان يحترق

يثب كفرس جريحة عند مدخل الصحراء" (19)

إلى آخر ما هنالك...

وبهذا يكون قد رفع مستوى اللغة اليومية، وكشف عن طاقات شعرية قصوى فيها، بعد أن كانت لغة سباب وشتائم ونميمة وتأفف، ورفع، إلى ذلك، مستوى اللغة العربية بعامة، الأمر الذي شكل خدمة جليلة للغة ولعمالها: الشعراء.

***

إلا أن قبول شعر الماغوط في تلك الفترة، لم يتحقق دون زوابع من المعارضة المتشددة. واللافت أن هذه المعارضة تمت من داخل حركة التجديد الشعري ذاتها. كان ثمة تنافس حاد بين مجلة "شعر" التي تبنت قصيدة النثر، إضافة لقصيدة التفعيلة، وفق ما يسمى بـ "الشعر الحر": ذلك المصطلح الذي أطلقته وأشاعته نازك الملائكة، وبين مجلة "الآداب" التي تبنت، هي الأخرى، قصيدة التفعيلة، لكنها وقفت بشدة ضد قصيدة النثر. ففور صدور ديوان "حزن في ضوء القمر" كتبت خالدة سعيد دراسة عنه ونشرتها في "شعر"، فقامت نازك الملائكة بكتابة دراسة عن قصيدة النثر ضمنتها رداً قوياً على دراسة خالدة سعيد ونشرتها في "الآداب"، اعتبرت فيه أن قصيدة النثر "بدعة"، وأن "دعواها ركيكة فارغة من المعنى"، ولا "مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها" فيها. وحين راحت تعرف مضمون "دعوى" تلك القصيدة قالت: إنه "ما جاء في مقال كتبته السيدة الأديبة خزامى صبري عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لأديب لبناني ناشئ"(20). أما خزامى

صبري فهي خالدة سعيدة، حيث أنها كانت توقع بهذه الاسم، وأما الأديب (اللبناني؟) الناشئ فهو محمد الماغوط. فترد "شعر" بدورها على الملائكة مفصلة في الرد أنواع الشعر، وبخاصة النوع الذي يكتبه الماغوط[21]. كذلك ترد الملائكة على جبرا إبراهيم جبرا الذي اعتبر أن شعر المستقبل هو الشعر الخالي من الوزن والقافية كليهما، وأن محمد الماغوط وتوفيق صايغ وهو ـ أي جبرا ذاته ـ من بين الشعراء العرب الذي يكتبون هذا النوع. إن الملائكة لا تتصور شعراً بلا تفعيلة، لأن هذه هي التي تمنح القصيدة شرعيتها، من حيث أنها تجعلها منتسبة لبحور الشعر العربي الكلاسيكي التي اكتشفها الفراهيدي.

أعلنت سنة **1958** جريدة النهار ـ الصفحة الأدبية فيها الذي كان يشرف عليها أنسي الحاج عن جائزة قصيدة النثر وقيمتها خمسمائة ليرة لبنانية، وكانت لجنة التحكيم مؤلفة من: سليم باسيلا وأدونيس ويوسف الخال و شوقي أبي شقرا وأنسي الحاج. وكان من بين المتنافسين على الجائزة: محمد الماغوط وسنية صالح. ففاز الماغوط بها عن قصيدته: "احتضار عام **1958**" التي لم ينشرها في كتاب إلا في العام **2005** حيث نشرها في كتابه "شرق عدن.. غرب الله"[22]، وكانت هذه الجائزة موازية لجائزة قصيدة التفعيلة وقيمتها ألف ليرة لبنانية، وفاز فيها بدر شاكر السياب عن قصيدته "أنشودة المطر". إلا أن "الآداب" لم تستطع البقاء مكتوفة الأيدي تجاه تلك "الخزعبلات" التي تقوم بها "شعر" و"النهار"، فأسست جائزة مضادة، ومنحتها لديوان "كلمات ريفية" للشاعر صلاح عبد الصبور.

جابر عصفور يعتبر أن منح الجائزة للماغوط اعتراف له مغزاه وتقدير له دلالته، من حيث هو تأكيد لما قامت به كتابته التي كانت أشبه بحصان طروادة في اقتحامها الأسوار العمودية والدخول من الباب الذي لم تستطع الدخول منه محاولات سابقة ومعاصرة لم تتميز بالزخم الشعري نفسه"[23].

الحقيقة، ومع هذا، فإنه إذا كانت توجد معارك جميلة في التاريخ، فإن هذه المعركة من أجملها. لقد أسفرت عن ولادة الشعر العربي الحديث الذي أنقذ الشعر العربي منذ ما بعد عصوره الذهبية من موت كاد يكون محققاً. وأسفر، أيضاً، عن ولادة حقيقية ومكتملة لقصيدة النثر.

الهوامش:

(1) أدونيس: هاأنذا أيها الوقت ـ سيرة شعرية، ص **178** دار الآداب، بيروت **1992** ـ **1993**.

(2) سنية صالح: مقدمة الأعمال الكاملة، لمحمد الماغوط، ص **9** ـ **10** دار العودة، بيروت **1973**.

(3) محمد الماغوط: اغتصاب كان وأخواتها، حوارات حررها: خليل صويلح، ص **48** دار البلد، دمشق **2002**.

(4) نفسه، ص 50.

(5) نفسه، ص 53.

(6) محمد الماغوط: شرق عدن.. غرب الله، ص 655 دار المدى، دمشق 2005.

(7) اغتصاب كان.. مذكور: ص 54 . 55.

(8) الفرح ليس مهنتي، ضمن الأعمال الكاملة، مذكور، ص 266 . 267.

(9) للتوسع في التمييز بين الشعر والكلام الجميل، انظر: خضر الآغا: البياض المهدور . مقدمة للشعر الجديد في سورية، الصفحات 48 . 55 دار نينوى، دمشق 2002.

(10) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة:ع. بنعبد العال، ط 3، دار توبقال للنشر، المغرب 1993، ص 13.

(11) الفرح ليس مهنتي: مذكور، ص 284.

(12) نفسه: ص 295.

(13) نفسه: ص 237.

(14) نفسه: ص 237.

(15) غرفة بملايين الجدران، ضمن الأعمال الكاملة، مذكور ص 119.

(16) الفرح ليس مهنتي، ضمن الأعمال الكاملة، مذكور، ص 315.

(17) غرفة بملايين الجدران، مذكور، ص 156.

(18) حزن في ضوء القمر، ضمن الأعمال الكاملة، مذكور، ص 77.

(19) نفسه: ص 69.

(20) مجلة الآداب، إبريل 1962.

(21) مجلة شعر العدد 22 ربيع 1962.

(22) شرق عدن.. غرب الله: مذكور، ص 499.

(23) جابر عصفور: كتابة عصية على التجنيس، في: نسر الدموع، تحرير وتقديم: خليل صويلح، ص 118 مؤسسة تشرين للصحافة والنشر، دمشق 2002 كذلك تتضمن الدراسة تفصيلات عن المناخ الذي رافق ظهور قصيدة النثر، وفق ما أشرت في المتن.

ساحات

80

الماغوط

آصف عبد الله

حين فكرنا في هيئة تحرير الموقف الأدبي، بإصدار أعداد تضم ملفات تدرس قضايا أدبية راهنة بقصد تفعيل دور المجلة في الحراك الثقافي وخلق جو ثقافي جديد ومعافى لم يكن الماغوط قد غادرنا، كان حاضراً معنا، وكان أول الأسماء المطروحة التي وضعناها نصب أعيننا وعقولنا لما يمثله من حضور في وجدان شرائح اجتماعية وأدبية في عالمنا العربي

وعلى مدى ما يقارب نصف قرن...

كان الماغوط على موعد مع القدر ذهب وترك لنا شمساً من حروف تتوهج بعفوية وستبقى طويلاً منارة لا يطالها البلى.

ولد الماغوط في برزخ ملتبس قوامه الغربة والحلم.. وكان كلما اشتدت عليه الغربة امتشق الحلم معولاً لتقويض هذه الغربة.. ولم يكن يدري أنّه كان يوسّع حدودها! لقد كانت تجربته في الحياة تطابق أو تكاد تجربته في الأدب.. ومأثرته هي أنه لم يتقصد الشعر، ربما كانت عفويته المقترنة بإحساس عالٍ بالواقع الاجتماعي المرير الخطوة الأولى في الطريق إلى جلجلة الشعر، فكان الشعر عنده قضية وسلاحاً للدفاع عن كرامة الإنسان.

كان لقائي الأول بالماغوط عبر ديوانه "الفرح ليس مهنتي" منذ أكثر من ربع قرن، لست أدري ماذا أقول وقد قرأت هذا الديوان عشرات المرات؟!

لقد أخذني بقوة وكنت حينها غراً بالحياة والأدب، وكلما ذكرت ذلك تعتريني حالة حلم بقوة قد تكون برهة، لكنها تتسع لعوالم تتداح أمامي، تغريني بالكتابة وأية كتابة!!

أستطيع أن أؤكد أن "القصيدة الماغوطية" ذات نكهة خاصة وميزة فريدة، أغرت وتغري الكثيرين بتقليدها، ولقد حاول كثيرون وسيحاول كثيرون، أيضاً، ولوج عالم الشعر من خلال اتكالهم على موروث الماغوط الشعري؛ ولن يفلح إلا قلة تمتلك الموهبة الحقيقية في العبور من بوابة الماغوط الشعرية.

لا يحتاج محمد الماغوط للمدائح والتقريظ، ولا يحتاج للمانشيتات العريضة والصور المائلة على صفحات الجرائد؛ لقد أصبحت أعماله جزءاً هاماً من تراثنا تنتظر بصيرة النقاد..

الماغوط باقٍ لم يبرح مكانه، لأننا سنحتاجه دائماً.

82

المُتَيَّم..

مظهر الحجي

يا ذا المُتيّمُ، لا تعاندْ، دار مَن تهوى يَبابُ
لا تحبس الرّكْبَ العجولَ فليس في الأرجاء بابُ
أُطرقْ على وَجَلِ الفؤاد يرنُّ في الصمت الجوابُ
يا دارُ، هل في الدار عصفورٌ؟ ألا رَجْعٌ يُجابُ؟
إني أشمُّ عبيرهنَّ. بلِ القرارُ المُسْتطابُ
لا توقظِ الأطلالَ، لا يُجدي مع الموتِ انتحابُ
أو تُقلقِ الأبوابَ مُلتاعاً فلن يصلَ العتابُ
ألقتْ إلى الريحِ الرسائلَ ثم أخفاها

الحجابُ

فاغرقْ بعيداً في الحكايةِ يبتهجْ فيك السّرابُ

واشربْ على ذِكْرِ الحبيبة علّهُ يصحو الشرابُ

يا ذا المضيَّعُ، لا تعاندْ، دارُ من تَهوى خرابُ

يا دارَ مَنْ أهوى، سَلِمْتِ، وإن تناهبكِ الذّئاب

*

أَوَكلّما طار الحمامُ يطير قلبي خلفه

متعلّقاً بجدائل الريش الملوّنِ

واشتعال الأمنياتِ،

فهل سيحملني الحمامُ

إلى مقامات الهُيامِ

أم أنني أهوى حطيماً

في شقاوات العنبْ؟!

ضاقت عليك حدودُ جلدك، يا مُتَيَّمُ، والقصبْ

في الوجد متّسع لحزنك

فارتحلْ ظلاً إلى أرض السّلالات العقيمةِ

تنطفئُ

في صدرك المفجوع أوجاعٌ

ويستخذي الفؤادُ

في الرّمل متّسع لحزنكَ

حيث لا ماءٌ ولا شجرٌ

ولا أرق يتيه على العباد

الموت سيّدكم

وهذي الأرض مقبرة لأحفاد البناة الفاتحين

الأرض، هذي الأرض، مقبرة السلالات العقيمة

والبُداة الطيّبين

لا تلتفتْ لنداء مأفون يخطرفُ:

لا تصالحْ.

لا تكترثْ لمنمنات فوق لوح أو رَقيم،

قالها يوماً حكيم من بلاد الرافدين:

"عَيْنٌ بعينْ

وحكم حرام، فامنعوهُ

رُطَبُ النخيل لكم وللطير المهاجرِ

والضيوف العابرين."

تلك الوصايا ضاع قائلها وكاتبها،

وماتت فوق أكتاف الفراتِ

وكلّما نزفت دماؤك بين أحداث الحكاية

بتّ تندب: يا عراق
هذا أوان النحيب
فهل ستذرف ما تبقّى فيك من دمك المباح
بل فاختنقْ بصهيل روحك آن تأخذك الرماح!

*

أوَكلّما ارتحل السّنونو في مجاهيل الحكاية،
خلت أني عائد من هجرتي الأولى
إلى وطني القديم!!
حتّامَ تَعْلَقُ بالطيورِ
حتّام تغرقُ في تفاصيل الدروب مدقّقاً؟!
ما زلت تبحث عن دلائلَ أو إشاراتٍ
تقودك نحو أرضٍ غادرت هذي البلاد
أو شعّثتها الريحُ والفرقُ المغيّبةُ الغريبة،
والأعاجمُ، والفرنجة
ثم أعلنتِ الحدادَ على بنيها،
ثم غرّبها السّوادُ،
وأنت تنبش عن بعير أو رقيمٍ
أسقطوه خلسةً، أو بغتةً
أو بعضِ أبياتٍ تفيض حماسةُ الفرسان في
حركاتها
أو يشهقُ العشق القتيلُ
أو الجنون المستكنُّ بفيض تفعيلاتها!!
ما زلت...
لكنّ الدلائل تغتلي بالريب، يا بْنَ الرَّيْبِ،
أو إنّ الإشاراتِ الخفيّة لا تفسِّرُ
أو تدلّ على طريق السالكين صراحةً
أو إنّها تحتاج قارئها الحصيفَ
ليقرأ المعنى المقدّر في القراءات القديمةْ
كتب المُتُونِ عديدةٌ. بل سبعةٌ
والقارؤون المحدثون كعدِّ هذا الرملِ
أو ورق الشروحِ
يتأوّلون غرائبَ المعنى
وسرّيّون في زمن الوضوحِ
ومن الغموض إلى الوضوحِ
إلى المعمّى فالصريحِ
يضيع جوهرُ هذه الرقمِ الجليلةِ
بين سبعٍ من قراءات الشيوخ الطيّبينَ
وبين أوهام الفِرَقْ
أو ينهض العرضُ المدجّنُ سيّداً
لبلاغة عجماءَ في زمن الغرقْ

ينداح طوفان الحواشي
طامساً مَتْنَ الشيوخِ
بأسْودِ الخُطب المهيبة، والهتافات العجيبةْ:
"يعلو هُبَلٌ . يعلو هبل... دمنا فداء للأَجَلْ"
يتسرّبُ الوطنُ المهشّمُ من أصابعنا نشيجاً
ثم تنطفئ المُقلْ.

*

لا تبكِ عاصي، ولا تندبْ طواحينا
ولا فراتاً، ولا عَيْنا ولا سينا
ولا رؤوساً ولا فرسانَ تعهدهم
قضى الزمانُ الذي كانوا شواهينا
لا تبك غيرَكَ يا مهزومُ في وطنٍ
أباحَه الصّيدُ قوّاداً قيامينا
لا تبكِ، واشربْ على أطلال أُمَّتنا
لعله يُبعث المخمورُ حِطّينا.

*

حزيران 2006

أرواح الضوء..

عصام ترشحاني

يا.. لؤلؤة صعدت من مائي
كم.. أَغلقتُ عليك حريقي..
وسكنتُ سُرادقَ
ما يتنزّهُ في إشراقكِ
يا مجد التّوبة لي...
كم.. في ميدان الوَصْلةِ..،
آنَسْتُ برازخَ
ما يستوحش فيكِ
ويهواني...
هل لمعتْ أستاركِ بالدّهشةِ،
حين فتحتُ عليك سمائي؟
ماذا في مكنون اسمكِ
يا وَمْضَ سويداء الأزهارِ
وما سِرُّ هواء الرهبةِ،

في هاء الرّحموتِ
وسِرُّ صيام الراعشِ
في ياء صفاتك...
هل سِرُّ شهودكِ
في لام اللطفِ
وسِرُّ غيابكِ
في أَلِفِ الخَلْقِ
وغَيْنِ وجودي...؟
ماذا في سلطانِ منيعِ بهائكِ
يا هَيْبة روحي...
هل فيهِ عواصفُ،
تستاف الرّغبوت... وما أَخْفى
أم.. أفلاكٌ،
تركضُ بغدائرها
في جوف نشيدي
هل فيهِ خيولٌ غامضةٌ
تتلقّاني بالرّيْحانِ
وتصهل بالشجر المذهلِ،
في جسم وريدي؟
هل فيهِ ظلالي...
أم أنّ مراياكِ مُوَزّعةٌ
في قُبّةِ شِعري..؟
يا امرأةً...
في البرج الطالع أبداً من أرَقي..
ها أنتِ تفرّينَ
إلى بلدٍ آخَر
لا يلحظني فيكِ سوايَ
وها أنتِ...
من الغارب... للغارب تمتدينَ،
فأَتركُ في أرواح الضوءِ جنوني
أتركُ فيكِ بياض الفردوسِ،
جلالَ المطلقِ،
والموسيقا العذراء لِلَيْلَكِ قلبي..
أتركُ سُدْرتنا
في النّصِ المفقودِ
من الأسطورة...
فلماذا تبتعدينَ
إلى ما يمكث في الفَقْدِ
ويحجبني؟!
سأُصَلّي...
لإلهِ العنبر
وَلآلِ بنفسجنا
سأُصَلّي...
لمقام الخضرةِ
في جسد الماس العالي...
يا بانةَ... ألطاف شرودي

هل أسأل فيكِ
هلام الزهر بأن يرحمني
سأُسمي...
ذاك الوَمْضَ الباذخ في العَيْنين
وذاك البضّ الصاعق في الشّفَتَيْنِ
خرابي...
يا امرأةً...
من نرجس أعصابي
لن أنسى...
كيف الغيمُ
تكاثف فينا حَبَقاً
وسنونواتٍ... وسنابل...
لن أنسى..
كم بَرْقكِ...
أيقظَ ما في الكلماتِ
من الشّهواتِ،
وأَهْلكني...
كم سلّطَ سيف المجهول على لغتي...
كم ضاق عليَّ الشعرُ
فأدمنتُ طويلاً
زهدي فيكِ،
طويلاً أدمنتُ
جحيم الأثر الباقي

كم بِخفيِّ النّور تحصّنتُ
فكلّمني
ما لا أعلم في الملكوتِ
فَلُذْتُ بخوفي
أُوْغِل فيك وأبكي...
يا سيدتي...
سأُدوّن في اللوحِ المتبقّي
لغرائبنا...
أني.. وِرْدُ الشعرِ،
وألعن من يجرح بعضي...
سأُدوّن أني الآن حزينٌ
لا حَوْل سوى
أن ألهث في المدن الأخرى...
أغتال غيابي
وأُضَمّد جرح الرعشات الأولى...
لا حول سوى
أن أوْصِدَ أرضي
وأقول وداعاً
لِسلالةِ نَبْضي...

89

مثلما العاشق
والمجنون والشاعر..

عبد الكريم عبد الرحيم

قارئاً فيكِ تفاصيلَ المكانِ
حاضراً في الماءِ
والرملِ
وصحوِ الجوِّ
أكياسُ الطحينِ
الجوعُ
واليأسُ
على معبرِ أحلامي... أجيءْ

دثِّروني بالأغاني
فأنا الشاعرُ لا أقرأ عينيكِ على الحاجزِ
أبكاني غبارُ العمرِ
أهذي كلّما يخرجُ أطفالُ مآسي العنصريّةْ
يرفعونَ العَلَمَ الأسودَ والنعشَ
ويأوونَ بحزنٍ
و"الأبَنْشي" البربريةْ
لم تزلْ موتاً تقيءْ
كيف تغتالُ المواويلَ
مقاماتِ الغناءِ
الأنسلينَ
الشعرَ
والحبَّ
ودفءَ البيتِ
والزيتونَ
تدعوني إلى سلمٍ
أنابُ الموتِ في لحمي بريءْ!
أنا لا أدعوك للقبرِ
ولا أدعوكَ للقهوةِ في حقلي
ولا في شرفةِ الفجرِ
فلي ديني...
وللذؤبانِ غاباتٌ وقانونٌ وسمتْ
كيفَ... ما بينَ سريرِ العشبِ والجلادِ موتُ
أنا صيّادُ الأماني
مثلما الريحُ أو الخمرُ برأسِ الناسِ تَدْوي وتدورْ
أقصدُ الميناءَ
والأحلامَ
والدارَ
فلا تغلقْ أمامي البابَ
لا تقرأ كتابي
لم تزل فيه سطورْ
عائدٌ أغسلُ روحي
بترابِ الجنة الآنَ
أصلي وعلى جبهةِ عكا خيطُ نورْ
اتركوني أشعل الذاكرةَ
القلبَ
من "الصفصفاتِ" حتى "طبرية"
من سفوح "الجرمقِ" الباسقِ
حتى نسمة الروحِ الندية
من ليالي عسقلانَ
البحرُ قدامي
وقضبانُ الليالي

والمحامي والزنازينَ وجلادي
وخوفي
والقضيةْ
اتركوني أرسم الأرض على جلدِ قصيدي
لا أخونُ الخبزَ والملحَ
احمرارَ الخجلِ الحلوِ بأفكار الصبيّةْ
اتركوني أشعل الذاكرةَ
القلبَ
على جسرِ الأغاني
قارئاً فيكِ تفاصيلَ المكانِ
مثلما العاشقُ والمجنون والشاعر
إن غنى لأنثى

فأضاءَ العشقُ في الوجنةِ والنحرِ
وأعيته الأماني
موصداً سرّي أجيءْ
وعصايَ النورُ
والزرقةُ قمحي
وقميصي منتهى السدرةِ
لا تبلى.. على الكون أضيءْ
ارفعوا ساريتي
الريحُ وأغصاني
وما زالَ مساحاتٌ أمامي
وطريقْ

92

شرفة للشعر...
شرفة للزمان..

فؤاد نعيسة

هنا، من ثلاثينَ عاماً
على شرفة الياسمين الشَّاميِّ هذي...
غَزَلتَ قصائدَ سَكْرى
بحزنٍ.. وحُبْ
وأَوْدَعْتَها، ياضنينَ الحروف، اختلاجةَ قلبٍ
يُوَقِّعُها، عند صمت المساء، أنينُ القَصَبْ

فكيف تناهى شذاها
إلى زُرْقَةِ البحرِ
رفَّ غمامٍ
وأَزْهَرَ، في قاسيونَ، اللَّهبْ
يُضيئُ دروبَ السماءِ
لِقُمْرِيَّةِ الساحلِ المُشتهاةِ...
وفي غاب صدرِكَ
رغم المسافاتِ
حطَّتْ.. تُنَفِّضُ عنها غبارَ العَتَبْ
وتسكبُ، عَبْرَ ازْدحام الحديثِ
وإِثْرَ كلالِ الكلامِ
دموعاً.. كَسَقْط الندى
يتلألأ، إمّا أنْسكبْ؟!..
أغافلكَ الزَّمَنُ البَرْبَريُّ
ثلاثينَ قَهْراً
لِتُبْصِرَ قُمرِيَّةَ العمر، أُمّاً
تُغالبُ غَدْرَ السنينَ..
وتُبْصِرَ ظلَّكَ كَهْلاً.. وأَبْ؟!..
تَبَعْثَرَ "عشُّ الزغاليلِ"
شبْهَ منامٍ
تُبَدِّدُهُ ضجَّةُ العابرينَ
مع الفجرِ
نَحْوَ حقول التَّعبْ:
هناك.. على شاطئ الأطلسيِّ
رسا "بِكْرُكَ" الغَضُّ
ينزف ذاك ا لحنينَ المُصَفّى
إلى شاطئٍ أبيضٍ
يتوسَّطُ شرقَ التّأني..
وغربَ الصَّخَبْ!..
و"بِشْرُكَ" في لُجَّةٍ
من رمال الخليجِ
تَوالتْ على موج كثْبانِها الزّاحفاتِ سَمومٌ
ورَمَّدَ تاريخَها الثَّرّ ((زيتٌ))
تَفشّى.. فشَبْ!..
وثالثهمْ
واضنى الوَجَعِ المُستَبِدِّ بِطُهْرِ الطفولةِ
حارَ بألغازه الطُّبُّ عَجْزاً..
وعافاهُ.. رَبْ..
لآخرهِمْ مِنْ صِباهُ، صَبا
تَسْتَعيدُ أريجَ البَراري
أوانَ، على قيظ تلك القفار... تَهبْ!.
إلهي
سألتُكَ يُسْراً
يعمُّ البلادَ

وَيُحْيِي العبادَ
فبعض العبادِ بَنيَّ
وبعضُ بنيَّ زَغَبْ.

94

ثلاثة عشر نفياً...

أمام مرايا الوجود

راتب سكر

إلى إبراهيم الجرادي

لندع شرفات صحبتنا مفتوحة

. آ .

نفي النفي لإثبات الوجود

العدد 432 / 2007 94

. 1 .

لم يكن مهرجاناً
تبارى على حبله
لاعبون
هواة ومحترفون
يحيي بهم
صولجان حكومته
ساحباً موكباً من ربيع
تهيم به كل ساحْ.

. 2 .

لم يكن فارساً طيباً
ظافراً في معاركه
ضاق ذرعاً
بما ينفث الخبثاء
بموكبه
مبدلين:
السواد الموشى دموعاً
بما يتألق من خضرة
في الأماني وزهو الفلاحْ

. 3 .

لم يكن عسكرياً غشيماً
أضاع مهابته
في غبار هزائمه
فارتدى:
من سراب هتافاته
معطفاً واسعاً
وتدلى على صدره
من وسام الجنون
وشاحْ

. 4 .

لم يكن ساتراً عروةً
في قميص وضيع
على جنبه لمعة
من حديد غرور صفيق
وفي صوته لجة
من معادن فائره
عن خبايا سلاحْ

. 5 .

لم يكن مخبراً كاذباً
فاشلاً يستغلّ وظيفته
مبدلاً: بابتسامة جارته
والبياض بفلة شرفتها

حرقة من سواد
يغطي بحلكته
ألق الكلمات
وتلويحة من يدٍ
غرقت في غياهب أمواجها
لا تبين بغير الصياحْ.

. 6 .

لم يكن أحداً.. أبداً
كان شكلاً غريباً
شبيهاً بأبناء آدم
. لولا بقايا ورود
تراقصها شفتاه
كدورة شمس تغيب
فترفده من جديد
روافد دفاقة من جراحْ.

. ب .

توضيح لابدّ منه
ونفي قاطع!

. 1 .

لم يكن كاتباً
غارقاً في حماقته
مادحاً هاجياً
في صناديق أسراره
حانة من ذنوب
وريشته في دواة
تئنّ بما طمرت
من رزايا صحاحْ

. 2 .

لم يكن طاوياً جرحه
حاملاً في خبايا وداعته
سرّ كون جميل
يغذّ الخطا حالماً نحوه
فجأة!
باعه صاحب خائن
بثلاثين من فضة
تتدلى على صدره
نور وقفته
أرجواناً بهياً
تدفق يسقي
عطاش البطاحْ.

. 3 .

لم يكن هائماً شاحباً

يتمادى ظلام الحياة
بأمواج ليلته فيكسرها
مرخياً من سدول الخطايا
على روحه
مركباً تائهاً
في عويل الرياحْ

. 4 .

لم يكن عاشقاً
تاه في ليل صحرائه
وأضاع دروب حبيبته
فتغطت برمل توهمه
لا بنفسج يألفها
لا أقاحْ.

. 5 .

لم يكن راحلاً خائباً
جنحت
شرفات المساء بمركبه
فشكا دهره
واستكان مهيض الجناحْ.

. 6 .

لم يكن ثملاً متعباً
غائباً في فنون محاورة
ملأ الدهر منها
جراراً تفيض أنيناً
تلملم من جمرة الشمس
. عند المغيب . فنوناً
يوشي بها ندبه
فاقداً خلّه
ونديم مشاربه
في عراء ملاعبه
شارباً في ابتهاج فصيح
كؤوس النّواحْ.

. 7 .

لم يكن أحداً أبداً
كان وجهي
أحيي الدموع
على وجنتيه
أمام المرايا
تحدّثها في خشوع
وتقرع ناقوس ضحكتها
بأحاديث أصحابها
في قطار الصباحْ.

98

إلـيك...

عبد الكريم الحشاش

إليكِ
وأنت على مرمى فِهْرٍ أراكِ بعيني
ظننتُ بأنّ المسافةَ بيني وبينكِ
أقربُ منِ خطوتينِ
وإذ بالمسافة بيني وبينيَ
أبعدُ من فرقدينِ
فأينكِ أنتِ وأينِ
نقشتُ إليكِ رسالة شوقٍ
تشقّ ظلام الفيافي
رسالةَ ودّ تبوحُ بمرّ التجافي

نظمت إليكِ دموعَ العيونِ
وكنتَ أدندنُ باسمكِ
قلادةَ جيدٍ بليلٍ أضلّ الطريقَ
في لجّ تيهِ المنافي وأشعلُ ناري
فكيفَ التلاقيِ وكيف التداني
وأبحث في كلِّ جالٍ
ونحن على قابِ قوسٍ أثيبي بودّ أثيبي
لأغدو نهباً إلى كلِّ طيفٍ
نكثتُ بوعدي، وكممتُ كلبي
لأهذيَ في كلّ أرضٍ يبابْ
ويمّمتُ وجهي شطر البوادي السحيقة
منافٍ تشتتَ فيها الشتاتُ
بلادٍ تعطّش فيها القطا والنعام
سرابٌ تلبّدَ في ناظريَّ
مهاوٍ تبعثر فيها القصيدُ
ويشوي لظاهُ الإيابْ
حملتُ زنادي وقدحي وصوّانتي
أشدُّ إليكِ الرحالَ
جرابُ جرادي وقربةُ مائي على عاتقي
وأسرجُ خيلي
سلختُ بعيري وحكتُ من الجلد نعلاً
وأحملُ صرّةَ تمري
وأنتِ تهيمينَ جذلى
أغذُّ إليكِ المسيرَ
على مرأى منّي
وأضني إليكِ المطايا
تصدّينَ همسَ العتابِ
وأسمع شدوَ المغنّيَ
وجنيَ الرضابِ
يهتكُ ستر السبايا
وشوقاً تحجّرَ في مقلتيّ
وأنشدُ شِعري وأنكثُ شَعْري
أم أنتِ كجازٍ تغول في عمق بيدٍ
لأجنيَ من مقلتيكِ
ولا يشتهي قطرةً من سحابْ
رحيقَ التمورِ
ألا ينطوي كلّ هذا العذابِ
ألوذَ بظلِّ النخيلِ
على لفتةٍ من تأنّي
أميطَ اللثامَ
على حثوةٍ من ترابْ
لأنعمَ منكِ بطيبِ المقام

وأسمعَ منكِ حفيفَ الوردِ
خريرَ المياهِ، أنينَ القلوبِ
هديلَ اليمامِ
أعيدي إليَّ تمردّ حزني
وأوتارَ صوتي وخمري
المعتّق من مجتناه
لقد ماتَ حزني
لقد مات كلّ بهيج بصدري
لقد مات موتي

وإن أنشبت قرنَها فتنةً
غدونا على عجلٍ أثراً بعد عينْ
فأين النجاة وأينَ ا لحياةُ
سلامٌ عليكِ على خافقيكِ
سلامٌ على من يردُّ السلام

100

نفح الطيب...

محمد صالح الأصيل

ألقيت في حفل تكريم حفظة القرآن الكريم الذي أقامته وزارة الأوقاف في مدينة حلب بتاريخ 2006/11/17 في صالة الأسد تحت رعاية معالي وزير الأوقاف في الجمهورية العربية السورية الدكتور زياد الدين الأيوبي.

غمرَ الكونَ حين شعَّ حِراءُ نورُ آي فانداحتِ الظلماءُ
فعلى شُرفةِ الزمان سناءٌ وعلى مبسمِ الخلودِ بقاءُ

وعلى جهلِ العالمينَ يقينٌ وعلى ظلمةِ العقولِ ضياءُ
كانت اقرأ بَدءاً لوحي تتالى وكما غيثٌ فالدُنا أنداءُ
كانت اقرأ والمصطفى كانَ أصغى وبنهج لهُ اقتدى القرّاءُ
عزفوا عن زخارفِ الأرضِ طهراً تِبْرُها عندَهُمْ وتربٌ سواءُ
هذهِ الدنيا قد رَأوْها زوالاً أنقياءٌ من الهوى أتقياءُ
شَرُفوا بالقرآن علماً وحفظاً مِنهُمُ مسكاً ضاعتِ الغبراءُ
وأسرَّ الوزيرُ لي بعضَ قولٍ قالَ قلْ قدْ أعطيتَها الألْقبَاءُ
صِفْ لنا بعضَ ما حوى الذِّكرُ آياً كنجومٍ ما طالها الانطِفاءُ
أأنا من أقولُ فيه قصيداً وَهْوَ منْ دانتْ لهُ الأدباءُ
أأنا يا أبا المعاليْ؟ وأنّى فالقوافي في وصفهِ أعْيَاءُ
قالَ قلْ، فالقصيدُ إنْ شِئْتَ يعنو وقليلٌ يعنو لهمْ إنْ شاؤوا
قلتُ يا مُلهِمَاً قصيدي بياناً فقصيدي على الزمانِ يُضاءُ
يا كتاباً منْ عندِ ربي حكيماً مَا تَلَقَّتْ مثيلهُ الأنبياءُ
عربياً مهيمناً وعلياً عَيَّ قولاً في وصفكَ البُلغاءُ
وأنا منكَ ومضتي والمعاني كيف يرقى لوصفكَ الشُّعراءُ
يا عظيمَ الرؤى تعاليتَ شأواً فعلى المستحيل منكَ مضاءُ
ومواتَ الأشياءِ زرتَ مروراً برعمتْ من مروركَ الأشياءُ
من تراتيل النور تهمي نجوماً فإذا الكونُ سُبْحَةٌ لألاءُ
وإذا الأرضُ للملائكِ مسرىً وإذا الإنسُ في السّما مشَّاءُ
يا كلامَ الإلهِ جَاوَزْتُ قدري فأنا من طينْ وأنتَ الإباءُ

يا إمامي إنْ قصَّرَ الشِّعْرُ وصفاً فشفيعي بالقلبِ حاءٌ وباءُ
حبٌّ ربي قدْ صاغَ قلبي قصيداً فكساني بما نظمتُ البهاءُ
رُبَّ آي تلوتُ منكِ بليلٍ فإذا الليلُ بالسنا يستضاءُ
أنت في أحلامِ العبادِ شفيعٌ أنتَ في العفو روضةٌ غنَاءُ
قد أضاعتكَ أمّة وتباكتْ دينُهمْ ضاعَ كيفَ يُنْجيْ البكاءُ
فإذا هُمْ شتّى.. نفوسٌ ضِعَافٌ والهوى يملي والقلوبُ هواءُ
رقدوا في نعيمِ دنيا كذوبٍ ترفٌ أغواهُمْ وأغرى رخاءُ
وتضيعُ البلادُ شبراً فشبراً ما حمتها نُعمى ولا نَعماءُ
سكتتْ بالقدس النواقيسُ حزناً غابَ قرعٌ وماتتِ الأصداءُ
والهلالُ المكسورُ خاطرهُ ما عادَ يزهو، بكى فبُحَّ النداءُ
واشرأبتْ أعناقها داجياتٌ من عَماءٍ يَخُبُّ فيها العَمَاءُ
في ليالِ انهزامنا لاحَ طفلٌ صامدٌ معقوداً عليهُ رجاءُ
وبكفٍ لـُ حجارةُ عزمٍ كأبابيلَ.. إن رمى... فالقضاءُ
وعلى شُرفةِ الجنوبِ شُبولٌ وبهم من نور الهدى سيماءُ
حملوا من فجر الصبا بوحَ وردٍ نسمَ المجدُ طيبهم والفداءُ
من رؤى بدرٍ عزمُهُم صُبَّ بأساً منهُ خوفاً أقعتِ البأساءُ
جُبلوا من شهادةٍ وفداءٍ عبّؤوا الموتَ في الضلوع وجاؤوا
وإذا هم عَلوا وفوقَ المنايا فالمنايا ركابُهمْ والوطاءُ
هذهِ الأرضُ باركَ الله فيها مصطفونَ الجدودُ والأبناءُ
كلما انضمَّ في الترابِ شهيدٌ تبرعمَ في ثراها الشُّهداءُ

شامُنا حينَ طأطأ الكلُّ ذلاً أرَتِ الدنيا ما تكونُ اللاءُ
قلْ شآمٌ ترى الدهاريرَ مجداً نسجَ العزُّ ثوبَها والإباءُ
أبَنِي قومي يا بُناة صروح لم ينلْها على الزمان عَفاءُ
شاخصاتٍ كأنها أختُ دهرٍ خالداتٍ، هل للخلودِ انتهاء
أبني قومي يا هداة سبيلٍ رسَمَتْها شريعةٌ سمحاءُ
وعلوتُم بها الذرا شامخاتٍ حاملاكُمْ كرامةٌ وعطاءُ
ما لكم صِرتم مثلَ عيرٍ وتاهت في فلاةٍ من دونها أفلاءُ
ولديكم قرآنُكُمْ نجمَ قطبٍ ونبيٌّ الهدى لكم حَدَّاءُ
فأبو الزهرا أمة من هداةٍ وسماءٌ ما طاولتها سماءُ
لستُ أرقى لوصفِ أحمدَ شعراً لا قصيدٌ يرقى ولا شعراءُ
غير أنّي أرجو بشعري شفيعاً يومَ لا يُرجى غيرُهُ شفعاءُ
فإذا قلَّ صالحٌ من فعالي وتناءى الأبناءُ والآباءُ
رُحتُ أرجو قرباً له بقصيدي وقصيدي تضرعٌ ورجاءُ
ربِّ بلِّغ بالمصطفى سُؤلَ قومي بأبي الزهرا يستجابُ الدعاءُ

104

أنين القدس...

محمد طارق الخضراء

يا قُدْسُ يا رَمْزَ الطَّهارةِ والهُدَى
أنْتِ القَداسَةُ مُنْذُ آدمَ والْمَدَى
مِنْكِ النَّبِيُّ محمدٌ عَرَجَ السَّما
وَبطُهْرِ أرْضِكِ عَمَّروهُ المسجدا
فيكِ المسيحُ تَطَهَّرَتْ خَلَجاتُهُ

عيسى بْنُ مَرْيَمَ للنُّبُوَّةِ عُمِّدا
جاءَتْ شَرَاذِمُ يَحْتَمونَ بِقُوَّةٍ
وَعَلى ثرَاكِ عِداً.. تُدنِّسُ آبِدا
رمزاً لِكُلِّ المسْلمين ودينِهِمْ
وَلِقَومِ عيسى يَخْرِبونَ أوابدا
يَنْوونَ هَدْمَ مساجِدٍ وكنائسٍ
حتّى يُقيموا هَيْكَلاً أَوْ مَعْبدا
ما كانَ يَوْماً في المكانِ مَعَابِدٌ
والـهَيْكَلُ المَزْعومُ وَهْمٌ فُنِّدا
جاءَ الأعادي يَهْدِمونَ كَرَامةً
في كُلِّ أرْجاءِ الدّيارِ.. وَقَدْ بَدا
مِنْ بابِ قُدْسِ الحقِّ عِنْدَ مَغَارِبٍ
سَعْياً إلى الأقْصى... وَيَمْضي
ضِدَّ الشَّرائِع والقَوانِينِ التي
تَحْمي العِبادَةَ أو تصونَ عقائدا
يا أمَّةَ الإسْلامِ أيْنَ سُيوفُكُمْ
ما لَمْ تُسَلَّ يصيرُ جُرْحاً أعقدا
وَنَبِيُّنا المَهْدِيُّ لَنْ يأتي إلى
قُدْسِ القَداسَةِ دونَ دَحْرِ مَنِ اعتدَى
يَبْغونَ هَدْمَ المَسْجِدِ الأقصى الذي
جَعَلَ الإلهُ على ثراهُ السؤددا.
أيْنَ الكرامةُ للدِّفاع عنِ الحِمى

أيْنَ التَّصَدِّي والتَّحَدِّي والْفِدا
لَنْ يُوقِفَ الأعْدَاءُ مِنْ إجْرَامِهِمْ
ما لَمْ يَذُوقوا المُرَّ أوْ طَعْمَ الرَّدَى
الكُلُّ يَحْزَنُ مِنْ خَرابِ دِيارِنا
والفِعْلُ في لَجْمِ العُداةِ تردَّدا
فَتَذكَّروا الفاروقَ حتَّى تنْهَضُوا
بَعْد الخُنوع بِرَغْمِ بَعْضٍ نَدَّدا
هيَّا صَلاحَ الدِّينِ أيْقِظْ أمَّةً
نَامَتْ على الأحْلامِ ضَعْفاً سَائِداً
إلا شُموخَ فوارسِ الأسَدِ التي
رَفَعَتْ رُؤوسَ العُرْبِ غاراً أمْجَدا
أطْلِقْ صَهيلَ الخَيْلِ يا أسَدَ الوَغى
فالمَسْجِدُ الأقْصى عَزيزٌ مُفْتَدى
واجْمَعْ شَتاتاً للعُروبةِ ظافراً
واضْرِبْ بسيفِكَ كُلَّ أشْرارِ العِدا
حُيِّيتَ يا أسَدَ العُلا يا فارساً
صانَ الكَرامَةَ والنَّبيَّ مُحَمَّدا

107

لقمان والشاعر

مصطفى النجار

يا أيها الوجه الحكيم
لقمان يا ورد الزمان المستحيل
لقمان يا صوت الحمام المستباح
وصوت نبراس الهديل
لقمان لو كنت معي
لقمان يا أنت الذي في خاطري
أسطورة، ورقاً تضرّجه الجراح
ناياً تكسره الدما
يتماً بريئاً شاحباً
ومحاصراً متألماً

هل أبقت الدنيا له.. إلا بقايا حكمة
والحكمة الخضراء يا لقمان أضحت لا تعي
لقمان لو كنت معي
وأريت وجهك طائعاً، مستسلماً!
..فدنا قريباً من يدي
كي يسمع القلم الحزين:
إن كان حيّرك الزمان
وبقيت عرجوناً وحيداً
إن ضاع من بين يديك
ماء زلال أو تراب

إن سالَ في الأفق دمك
أو أنكر السيف القراب
لا تفقد الريح التي تأتي
وإن عزّ الإياب
ودنا قريباً من ضلوعي
علّ الذي في الصدر يعدو
ودنا قريباً..
مثلما يدنو إلى الينبوع وردُ
قال الحكيم عبارة ملأت ببارقها المدى:

ولدي الحبيب
انهض بنا واقرأ
تزهو بك الرايات في كل المدى
ويهبّ عطر الصحو في الشجر الحزين
ويدنو لك الوطن البعيد..
ويستجيب لك الملأ؟!

108

عالم ورؤيا...

جرجس ناصيف

في مساء 2006/4/16، وفي مقابلة على شاشة الفضائية السورية أشار قدس الأب إلياس زحلاوي إلى أنه أجاب الفنّانة التي سألته في معرض فنّي لها في أمريكا عن سبب تردّده الكثير على إحدى لوحاتها بأنّه رأى الله فيها يبكي. وجاء الصباح، فكانت قصيدتي هذه، وإليه أهديها.

حُلْمٌ على جَنَبَاتِ النّومِ أرّقني

حُمِّلْتُ فيه على شيءٍ كما الرُّعُبِ
يطوف بي عالماً قد طار طائرهُ
صوبَ الشِّمالِ بَروحاً جالبَ النُّوَبِ
وراح يَنعَقُ حتّى سكَ سامعتي
يُنقِّلُ الخَطْوَ في بُطْءٍ وفي خَبَبِ
نعيبُه الصَّخُّ لا ينفكُّ في بلدٍ
حتى يغادرَهُ نَثْراً مِنَ الخِرَبِ
رأيتُ في رِحلةِ الأحلامِ كلَّ رؤىً
تقيّأَ الشّرُّ فيها الشّرَّ في غَضَبِ
رأيتُ قلباً يُغنّي فوقَ رابيةٍ
ترسو على الجُثَثِ الحمراءِ، في طَرَبِ
رأيتُ ريحاً يَمُجُّ القيحَ يسكُبُه
في ضَرْعِ أمٍّ تُثاغيهِ إلى الحَلَبِ
رأيتُ أُمّاً تُروّي بنتَها لَبناً
قد مازجَتْهُ بسُمٍّ زائدِ الوَصَبِ
رأيتُ طِفلاً، وديعاً كانَ في زمنٍ،
قد صارَ صِلاًّ بأنيابٍ مِنَ العَطَبِ
رأيتُ يَنبوعَ ماءٍ، كان يُنعِشُني،
تَسيلُ منهُ الأفاعي وهْيَ في صَخَب
رأيتُ نهراً صَديداً راكداً نَتِناً
يسقي الأنامَ فتنمو بَذْرةُ الحَرَبِ
رأيتُ دِجلةَ قد فاضَ العُبابُ بهِ

دَماً، وقد كانَ يُغني النَّخلَ بالرُّطَبِ
وذا الفُراتَ، وقد ضلَّتْ مسالكُهُ
يجري شِمالاً بلا ماءٍ ولا حَببِ
والنّيلَ قد غادرَ السُّمّارُ ضِفّتهُ
خَوفاً منَ النّارِ واليَحمومِ والنّكَبِ
والرّينَ يمضي ويمضي لا يُؤانسُهُ
زَرعٌ، بل النّارُ عن جَنبيهِ في الخَشَبِ
والغابُ فى كلِّ أرضٍ صارَ مَحرقةً
كَوماً مِنَ الفَحم والأحجار والكُثُبِ
صِنّينُ ما عادَ يُجلى همٌّ مُنتَجِعٍ
فيهِ، ولا البحرُ يكسوهُ إلى الرُّكَبِ
رأيتُ طوروسَ بحراً لا ضِفافَ لهُ
بحراً من الجَمرِ، والأمواجُ من لَهَبِ
رأيتُ أوراسَ مخطوفاً بأغربةٍ
تقاذفتهُ، وترميهِ على الشُّهُبِ
والألْبُ قد صارَ مشطوراً تَنَاهَبُهُ
طيرٌ أبابيلُ تَذْروهُ على الهِضَبِ
رأيتُ غَيماً يَصُبُّ السُّمَّ لا مَطَراً
فيُجمُدُ النَّسغُ فى الأشجار والعُشُبِ
رأيتُ دَوحاً عظيماً لا ثمارَ لهُ
إلا الثعابينَ والغيلانَ فى القُضُبِ
رأيتُهُ القَمَرَ الفِضّيَّ مُنشطِراً
داجى الشّظايا مَسوقاً فى دُجىً لَجِبِ

رأيتُ شَمساً تُحيل النورَ تجعَلُه
ليلاً دياجيرُهُ مَوجٌ مِنَ الرَّهَبِ
رأيتُهُ اللهَ فى عَليائِهِ أسِفاً
يَبكى بدَمع سَخين ذارفٍ سَربِ
فقُلْتُ: أللهُ! فيمَ الدَّمعُ تَسكُبُهُ
ألستَ أودعتَ أنتَ النّارَ فى
فقال: يا ابْنىَ! لا، ما كنتُ أَقْصِدُ ذا،
بل حوّلَ النّاسُ أفنانى إلى قُضُبِ

زمام الأبجدية..

محمود علي السعيد

أَمسكْ زمامَ الأَبجديةِ
يا سليلَ السيفِ والقرطاسِ
والنجمِ المعافى
فوقَ أسطحةِ الخيامِ
وخلفَ قضبانِ القممْ

لا تيأسنَّ إذا تعطّلَ نبضُ قلبِ الآلةِ الورقاءِ
من ضغطِ الجهاتِ
على عروقِ النورسِ الثلجيِّ
في بحبوحةِ الطبق الذي
شغلت أساورهُ حدودَ المعصمِ المصقولِ

واندلعتْ تباريحُ التواصلِ	إلى نقيضِ الماءِ في عطشِ الهضابِ
في الحروفِ الراسياتِ	فزقزقتْ في الصحوِ مسطرةٌ
على جبينِ المطلقِ المألومِ	نقيسُ بها خطوطَ الشمسِ
من وهجِ القسمْ	والأحلامُ قحطٌ
صنمٌ يؤلههُ صنمْ	لا يساورهُ تشققُ مقلةِ الساعاتِ
الأصلُ تتبعهُ الفروعُ	في تقويمها السنويِّ
إذا تطابقَ عصفُ ريحِ الأرضِ والأَوراقِ	والأرقامُ لمْ
في عرسِ التلاقحِ	تجأر بشكوى القانطينَ من البذارِ
ربّةُ الينبوعِ تخصبُ	القابضينَ على شواظِ الجمرِ
في لُهاثِ الطينِ رقّاً	في رقصِ الجحيمِ
من صناديدِ الطيورِ	على بساطِ الضجّةِ العربيةِ الصغرى
تطاولُ الرجعَ الولوعَ	وليلُ الغربِ يفجأُ صرخةَ الناجينَ
بمفرداتِ الصمتِ	من موجِ الخرابِ
والأقلامُ فمْ	بلسعةِ الأضواءِ
يحكي أساطيرَ الحضورِ	والنظراتُ سُمْ
وقد تملكهُ جنونُ البردِ	مجّدْ من القربِ البعيدَ
في جوفِ المدافئِ	أصالةَ الأجدادِ واستبسلْ بتعبيدِ السماءِ
واستقاماتِ النشيدِ	أمامَ سيلِ المتعبينَ من النزيفِ
على طريقِ الموتِ والأَقواسُ لم ترشحْ	ولا تعلقْ ثوبكَ الأُمميَّ في محرابِ منْ
سوى قطراتِ دمْ	قصَّ الشرائطَ كي تمرَّ خيولُ شيطانِ النفاقِ
الملعبُ الشرقيُّ أسلمَ سرَّ مفتاحِ الفصولِ	وعرشُ قيصرَ

في فضاءِ اللاتِ والعزّى
يرشُّ نجومَ سطوتهِ
على من جرّحتهُ صداقةُ التاريخِ
للإرثِ الجديدِ من العقاربِ
في صفوفِ الرقِّ
من أصحابِ زمجرةِ الخنوعِ
لمارقٍ نصبَ الفخاخَ
على سياجِ حدائقِ الألَقِ الحضاريِّ المشعشعِ
مثلَ طيفِ الكأسِ في رشفِ الرحيقِ
فأينعتْ مهجٌ ودمْ
قُمْ من سباتِ الوردِ
يا لونَ الشروقِ
وضمّخِ التشكيلَ في حضنِ القماشةِ
من نسيجِ جنائنِ العبقِ الحنونِ
بأنصعِ اللمساتِ من فرشاةِ جرحِ القدسِ
والقسماتُ غمْ
قُمْ من سجودكَ
فالصلاةُ على ضحايا البرقِ أبطلها إمامُ العصرِ
واستقطبْ من الطلقاتِ
أدسمَ وجبةٍ للرقصِ قُمْ

قصبُ الحقولِ وقد تهامست النجاوى
في شفاهِ نسائمِ الغسقِ الفراتيِّ الرضيعِ
تصيحُ: لا
المدنفُ المرجومُ بالذكرى
على كتفِ الرصيفِ البابليِّ
وقد تجلّت في شعابِ الرملِ فَوْرةُ
طفلةِ النخلِ الجديدِ
يصيحُ: لا
الجوعُ في الطرقاتِ والجرحى تلالٌ من صقيعِ الروحِ
رمّمْ
ما تشقّقَ من تقاسيمِ العتابِ
على فتاتِ موائدِ التسبيحِ
واستشرفْ
بكلِّ يفاعةِ القاماتِ والأغصانِ والـ....
بضعُ من الكلماتِ... لا
لحضارةِ الأسمنتِ في عرسِ الربيعِ
تحطُّ في كنفِ البراعمِ شمعةُ التشويقِ
من عطرِ الجرادِ
يشلُّ نبضَ الصحوِ في عصبِ الكرومِ
يعسكرُ القلقُ الممضُّ

على شواطئِ أُفقِ كنعانَ الفلسطينيِّ
في عشِّ القواربِ
من مساءاتِ الشجنْ
التمرُ في حوضِ العراقِ
نضارةُ الغيبِ الخليليِّ الذي
أوصى بعنقودِ الوطنْ
قُمْ ياخليَّ البالِ وابدأ:
رحلةَ المجهولِ سراً باستطالاتِ القدمْ
نُبْلُ الحقيقةِ يستغيثُ قلائدَ العمرِ البديلِ
بقيةً من جوهرِ الماسِ الحلالِ
وقد توردتِ الخدودُ بقبلتينِ
من الصباحِ المجتبى
العالمُ السفليُّ معْ
العالمُ العلويُّ معْ
العالمُ الوسطيُّ معْ
مع قشّةٍ بلحاظها
قسمتْ من الظهرِ الوسطْ
مع شطحةِ الممحاةِ تنسفُ
ما تراكمَ من قواميسِ الغَلطْ
الكلُّ معْ
الجزءْ مع

مع أن تقولَ لرميةِ الجزّار في كبدِ الخطابِ
المشرئب بأنصعِ الحدقاتِ: لا
لا للخدوشِ الساطعاتِ
كنجمةِ القطبِ الشهيةِ في شمالِ القلبِ
من مدنِ الرجالْ
لا للجوابِ المرِّ إن لم يستقمْ
بحريقهِ طعمُ السؤالْ
لا للأصابعِ تدفئُ الكفَّ الغريبةَ
بابتهالاتِ العِللْ
لا للسقيم مِنَ الجدلْ
الكلُّ مع
الجزءُ مع
مع أن تواصلَ حقدكَ الشرعيَّ
في وجهِ الطلاقِ المستبدِّ
بروعةِ الأكَماتِ من عصرِ انبثاقِ المسكِ
في جلمودِ صخرِ قبائلِ الأمجادِ
من ملكوتِ (اقرأ)
اقرأ من الكتبِ اليقينَ:
عراقُكَ المحبوبُ لكْ
من شفرةِ الفرحِ الشقيِّ بآخرِ الصرعاتِ
حتى أَخمصِ القدمينِ

في ترنيمةِ العصفورِ
لَكْ
من وشوشاتِ الروحِ
تعصفُ في شمائلها
قصاصاتُ الجسدْ
لصبية كالبرتقالةِ أسلَمتْ
صندوقَ فتنتها
وأطلقتِ العنانَ لساعدِ الصنبورِ
يفصحُ عن مسيلِ عصيرهِ الدمويِّ
في وجعِ البلدْ
زمنٌ أسيرُ الشكلِ والأسماءِ
والقيمِ الرخيصةِ
يعتلي فيهِ المنصةَ أحمقٌ
طارت رجولةُ نخوةِ الأجدادِ
من أضلاعهِ
واستوطنَ الصدأ المعبأُ بالقتامةِ
وجنةَ القبلاتِ
في شفةِ العناقِ
المستقيلِ صراطهُ
فاستوحشتْ فينا فلسطينُ العراقةُ
والبسالةُ واشتياقاتُ المدى
من يثلجُ الصدرَ الطعينَ بهمسةٍ
قل لي بطهركَ
يا عصيَّ الدمعِ من؟
قلبي صدى؟

116

إلى أبي فراس الفلسطيني..

مريم الصيفي

بقربك ناحت
على غصن قلبي
حمائم أثقلها
ما تلظى من الحزن
في صوتها وهي تهدل
علّ الهديل يمرُّ
ويعبر موج الأثير...
فيطرق سمعاً

إلى أبي فراس
الفلسطيني..

تغشاه وقرٌ
ويشعل في همّة المتنبي
فتيلاً
يثير العزائم
في سيف دولتنا
فيهبّ لنجدة
ذاك الأسير...

*** ***

بقربك ناحت
حمائم تحمل همّك
وتزجي تحاياك
من غيهب السجن
للقابضين على جمر صدق
يشدّون أزرك
لإيلاف قومك
إيلافهم
يدوّي صيامك
في جوعنا
ويلبسُنا عُرينا
نحن نحن العراة
الجياع العطاشى
لكل الذي يلهب الروح
يذكي شرار المروءة
يستر عوراتنا الحاسرات
التي ذوبتنا حياءً
فكم نخجل اليوم
من عرينا
في مرايا النفوس
ولكننا يعجز الصبر
عن صبرنا
فلا بدّ من بذرة
سوف تنبت في
جوف رحم خصيب
وتعلو وتعلو...
ويشتد عودٌ وزندُ
فصبراً ألا يا ابن حمدان
صبراً...

فكم هدّك الأسر
ظلماً وقهراً
سيشرح ربك صدرك
ويرفعُ وزرك...
تعاظم هذا الذي قد حنى
ظهرنا في خريف الزمان
وأنقض ظهرك...
لوتنا الليالي العجاف
وأعناقنا قوستها
المطارق...
وهاماتنا الـ كان
يرقى إليها عنان السماء...
أتذكر هاماتنا تلك؟
إذ طاولتها نجوم الأعالي
أتذكر راياتنا الخافقات
على شامخات الجبال
أتذكرها بيرقاً بيرقاً
يرفرف فوق سماء المحال
أتذكر أمجادنا العابرات؟
أتذكرها؟
نحن نذكرها فيك
أنت الشموخ الذي يتحدى
وأنت الرؤوس التي لن تذل
وأنت الضياء الذي
في الزمان المخيف
يضيء لنا الدرب...
قدْنا وأنت الأسير الطليق
بذاتك...
أنت المحرر مما يقيّد خطواتنا
ومما يكبّل أفكارنا...
ومما يكمم أفواهنا...
ومما بداخلنا كم يشيّد
تلك السجون التي
حوّطتنا...

*** ***

تمهل ألا يا ابن حمدان
روما ستهوي
بنيران نيرونها...

إلى أبي فراس
الفلسطيني..

وتنفض عنقاؤك
الصبر ملء الرماد
وتزرع في الموت
نسغ الحياة...
ويهدل فوق الغصون
الحمام...
ويذكرك القوم في جدّهم
كما يذكر البدر وقت الظلام
تجلّد ألا يا ابن حمدان
واعزف على وتر
الصبر لحنّا
فمنا عليك السلام
ومنا إليك السلام...

120

أماه....

فاطمة بديوي

هتفت إليك جوانحي وفؤادي
يا نفخة الإيمان والإرشاد
ملأ الدنى صوتي، فكل خميلة
روضي وكل غصونها أعوادي

أماه..

لولاك لم أهوَ الحياة وحسنها
فلمن إذا عني بَعُدت أنادي
أنت الملاذْ من الضياع ومره
أنت الشموع على سريري الهادي
رحماك من ألم يحزُّ بمهجتي
من قسوة الأغلال والأصفاد
أمشي إليك يد العذاب تهزني
أشكو إليك رماية الأحقاد
مَنْ غيرك الآسي يضمِّد راحماً
جرحي بلمس من حنان أياد
والليل يسهره بقربي حانياً
أو واقياً أو مؤنساً لسهاد
ملء الدنى أماه صوتي هاتف
وبغير يا أماه لست أنادي
ظلي بقربي كي تزيلي غمتي
إن ضاق دربي أو تبعثر زادي
رحماك ربي أبقها لي ملجأًً
كيما أظل أعيش بالإسعاد
أشكو إليها مهجة سئمت ضنىً
كدر الدنى والأهل والأولاد

زهور نيسان ليست الأخيرة

خالد السلامة

وأريد أن أنساك
كيف أريدُ أن أنسى...
وكم أفقٍ ستعبره ظلالُ النرجس المهزومِ
كم ذكرى ستزهر في كوى الصمت المخاتلِ
كم بنفسجةٍ ستُبحر في دمائي
كم صحارى سوف تنهضُ فوق أجرافي القصّية
كم حنينٍ سوف يسرقني مساءً
ثم يُتْلفني صباحاً

زهور نيسان
ليست الأخيرة..

كم مهارٍ سوف ترحل من مدى روحي
وكم سلكٍ سيُوغلُ في شراييني
لأفتح بيننا باب التنائي
***
وأريد أن أنساك
كيف أريد أن أنسى
أيا ياقوتة الوديان يا ظبي البوادي
كم تهدهدني شفاهك، غير أني أجتبي وجعي
فترشفني عبيراً أو رضابا
ثم ترشفني على كمّي بنفسجة مؤرقةٍ ندىً
وتصبنّي خمراً ولا كالخمر
في أجفانِ قبّرةٍ يَلِمُّ قوادماً من وحشة الصحراءِ
تأخذني إلى جرف الفراتِ غمامةً عطشى
تُجمِّعُ من غصونِ الحور والطرفاء والغَرَبِ المغرّبة
الطريدةِ في رمال الشط تلهثُ، حزمةً
في الصبح أنسجها على مهلٍ
وأودعها العشيّة حلمي الباقي
وألقيها، وقد رُزِمَتْ، إلى الماء المسافر زورقاً
فلربما يلطو إلى جرف
إذا عزّ الثواء لدى عيون النهرِ
أو هربتْ ضفاف النرجس العاتي
تخّبئُهْ الحويجة في ظلالِ السرو والصفصافِ
تصنعُ من جفون الهيل مهداً سوف تحضنُه عميقاً
ثم ترجعهُ إلى روحي
لتخفق في الفراغ يمامةٌ لا تعرف النسيانَ
لِمْ أنسى،
ولِمْ أجتثُّ روحي من نجادِ الوجدِ
لِمْ أَئِدُ النجومَ الساهراتِ على دمائي
***
وأريدُ أن أنساكِ
كيف أريدُ أن أنسى عيونك
وهي في روحي دليل البدو في الصحراءِ
تأخذني إلى أفقِ ائتلاقِ الصحو في الأهدابِ
أرسمُ وردة وأشمُّ أخرى
أنحني لأضمّ أكمام الخزامى نُثِّرتْ في سورة الصحو المراوغ، أجبي غيماً
لأصعد في دروب النجمِ من قيلولة الخدرِ الممزّق
راودت نزفاً تحدّرَ في ضفاف الفجر ساقيةً
أرى مطراً يراوغُ حرقة الشفتين
أطياراً تَخَافَقُ بين أهدابي الخضيبة
نخلةً تمضي إلى الصحراء من كبدي إلى كتفِ

السديمِ
حمامةً آوتْ إلى روحي عشيَّ النوءِ
تقفزُ في الفراغ وحيدةً وتذوب في كبدِ التخومِ
تطلُّ نحوي تارةً وتُليحُ رأساً للحويجةِ تارةً أخرى
فأرفعُ هامتي من وهدةِ الإنعاشِ
ألقطُ حزمةً أَهْوَتْ من العينين تختلجانِ في الأبعاد، أرشفُها
دموعُ عيونكَ العطشى تهدهدني
وتنثرُ فوق قوس الروح ورداً من بوادي الصمتِ
في الخابور ساوَر لوعتي في زحمة الإيقاضِ
تمسحُ دمعي الساري
تلفّ ضمادة من أقحوانِ الديرِ
يمشي حذو ريحانِ الفرات على جراحي
أفتحُ العينين تزدحمان من خدرِ الدواءِ
يطلّ وجهك باهياً من كوة الفجر العذّيةِ
آه أحضنه وأغفو،
ثم أنسى، آه أنسى... كيف أنسى،
كيف أنسى وردةً ضحكتْ لمقدمها عروقي
كيف أغلقُ بيننا بابَ اشتعال الوجد
كيف أغلق بيننا حلم اللقاءِ

124

الثمن

محمد أبو معتوق

كان البحر إلى جوارهما.. وكانا يحدقان في البحر، ثمّ يحدقان في بعضهما، ثم قالت خنساء وهي ترفع عن وجهها خصلات فائرة:

ـ أنا أحب البحر.

ردَّ عبد الله: كثيرون يحبون البحر، وبخاصة عندما تفصلهم عنه مدن بعيدة وجدران.

قالت خنساء: لو كانت للبحر جدران.. لفقد طفولته وأسماكه، ولصعدت روحه إلى السماوات..

ثم صمتا معاً.

كان عبد الله يخاف الماء. وعندما تعرَّف في طفولته إلى البحر أحسَّ بأن أباه الهائل

القوة والنظرات لا يمكنه إلا أن يكون ضئيلاً وخافتاً إذا ما قورن بالبحر، ثم صرخ، من أبعد خلية ماء في جسده:

ـ يا الله!.. وهو يحدِّق في الأفق البحري البعيد.

عندما عاد إلى مدينته البعيدة عن البحر، أحسَّ بأن البحر يتبعه، وعندما وصل إلى منزله واستلقى على السرير وأغمض عينيه ونام.. أحسَّ بقبضة هائلة ترجُّ الباب، وما لبثت أن اقتلعته وأهوت به.. ثم تدفق البحر إلى السرير، فأخذ عبد الله يغالب نفسه دون أن يقدر على اليقظة واللهاث، واستمر في حالته تلك، حتى نبت له ذيل وخياشم.

لذلك كان عبد الله يخاف الماء.

ثم تتالت المرات، وصار يخاف كل شيء يحبه حتى ولو كان بحراً أو امرأة.. أو شيئاً يبهر الأنظار.

وفي مرَّة أخرى.. وقف أمام البحر حتى جاع.. لذلك ذهب إلى مطعم مجاور وقعد خلف طاولة منفردة.. ثم أحضر له النادل سمكة مندهشة. وكانت خنساء قاعدة في الطرف الآخر تتأمله.. ولم يكن يعرف اسمها، وعندما التفت إلى سمرتها وحدَّق فيها، انتبه إلى شيء غريب.

كانت عينا الفتاة واسعتين ومندهشتين مثل عيني سمكة عريقة.. وقد تلفَّت عبد الله كثيراً، وأغضى ببصره كثيراً، غير أن العيون الواسعة في الطرف الآخر ما كانت لتتلفت أو ترف.. لذلك قرر عبد الله أن يتابع التحديق، بعد أن شعر أن الفتاة القاعدة على الطاولة المقابلة.. ليست سوى سمكة وعندما تمكَّن منه هذا الاعتقاد، نهضت إليه الفتاة واقتربت منه.. وقالت:

ـ أسرتي ستأتي إلى هذا المكان بعد قليل، ما رأيك أن نتقابل غداً في مثل هذا الوقت.

ـ ممكن.. سأنتظركِ على هذه الطاولة.

ثم تأمّلت خنساء السمكة المستلقية أمام عبد الله.

إذا لم تأكل السمكة ربما قفزت إلى يدك وعضتك، لا تنسَ الموعد... ثم عادت إلى مكانها.. مبتسمة.

بعد أن امتلأت طاولة الفتاة بالأخوة والأم والأولاد، قرَّب عبد الله السمكة إليه ورفعها بيديه وعضَّها.

في اليوم التالي جاء عبد الله إلى المكان.. وقعد إلى الطاولة.. ثم جاءت الفتاة.

- ما رأيك أن نذهب إلى البحر (قالت الفتاة)؟

ثم نهضا معاً وسارا.. حتى وصلا إلى الرمل.

- اسمي خنساء. (قالت الفتاة، وكان البحر في حالة إصغاء). جدي وجدتي يسكنان قرب البحر، وأنا وأمي وأخوتي نسكن في مدينة بعيدة عن البحر.. والدي يعمل ضابطاً في الأمن.

بعد ذلك ركضت خنساء إلى الماء ومشت على الموج وعادت.. ثم انتشر الصمت.

- ظننتك أول الأمر سمكة.. (قال عبد الله) هل تغمضين عينيك في الليل، عندما تنامين؟

- عندما ستنام قربي ستعرف.

- وأبوكِ، ووظيفته في الأمن.. ألا يشكل هذا عائقاً؟

- أبي مات منذ سنوات. بعد أن اقترب من نهاية الخدمة.. جاء إلى البحر ليغسل روحه من أدران المهنة.. ثم غاص عميقاً ولم يعد إلينا ثانية. أمي تبدأ صلاتها فتقول يا أبانا الذي في السماوات.. وأنا أبدأ صلاتي فأقول.. يا أبي الذي في البحر..

ثم دمعت عيناها فانحنت إلى أطراف ثوبها ورفعته وأخرجت جسدها منه ثمّ ألقت بالثوب على الرمل.. فظهر جسدها.

بعد ذلك ركضت إلى الماء والدموع تتطاير من روحها ومسامها. وتقدمت في الماء وهي تصرخ:

- يا أبي.. يا أبي..

كأنما لتستعيده، وكان البحر في حالة تماوج ويرطم جسدها فتتراجع قليلاً ثم تتقدم وتتقدم، ولم ترغب في السباحة.. وظلت تتقدم حتى غاص رأسها وذراعاها، ثم ما لبث أن برز من المكان العميق ذراعان تتخبطان وجسد ضال.

وكان عبد الله على الرمل يتابع ويستغرب.. ثم بدأ ينتبه ويخاف ثم بدأ يصرخ.. وتجمَّع حوله الناس، فأشار بيده إلى الجسد البعيد.. والحركات اللاهثة، ثم ركض شابان إلى الماء وانغمسا فيه وعندما أخرجاها إلى الهواء والمياه وأعاداها إلى اليقظة واللهاث أخبرتهما بأنها لا تعرف السباحة.

في اللقاء الثاني كانت خنساء حزينة.. ثم أخبرت عبد الله عن أسباب انتباهها إلى جلده

وتقاطيعه الملساء التي تشبه الحيتان الصغيرة.. ثم أغمضت عينيها، وقالت:

ـ لقد شعرت من اللقاء الأول بأنك أحببتني.

ـ لقد أحببتك فعلاً (ردَّ عبد الله متلهفاً).

ـ ولكنك لم تحاول إنقاذي؟!.. عندما غرقت في الماء.

أنا لا أعرف السباحة.. ورغم ذلك صرخت وتجمَّع الناس ثمّ أشرت إلى موضعك وبعدها أخذتك إلى بيت أخي.. وأعدت ترتيب روحك وخلاياك، ونمنا معاً، وانتبهت إلى عينيك وتفاصيلك وبقايا الموج والجنون العالقين فيكِ، ثم تماوجنا حتى أغرقتنا الشهقات.

ـ أنت لم تحاول إنقاذي.

كورت خنساء كفها وضربتها على الطاولة.

ـ قلت لك بأنني حاولت وصرخت.

ـ كنت محتاجة إلى شيء آخر غير الصراخ، أنت لا تعرف أن تدفع الثمن..

ثمّ تركته وغاصت في الماء والهواء. وكان يود لو يقبض عليها ليدخلها في قمقم رغبته، ليمسك يُتمها ودهشة عينيها.

ـ ليس اليتم أن يموت الأب.. (قالت خنساء عاتبة) اليتم كله أن لا تجد المرأة رجلاً يحتوي جسدها لحظة الغرق والدوامات.

لذلك أعدَّ عبد الله نفسه ليذهب إلى البحر، أي بحر، وعندما وجد صديقه (أبو الغروب) يعدّ العدَّة للسفر إلى البحر حمل بطاقته ومضى معه، وعندما وصلا إلى بيروت همس له صديقه، وكأنه يباركه: يا عبد الله. هات ما معك من نقود، وانتظر عند البحر، عندي مصاريف كبيرة وواجبات أكبر.. وكانت الحرب في أولها.. وعندما سمع عبد الله صوت انفجار بعيد.. امتدت يده وأخرج معظم ما في جيبه من المال وناول صديقه.. ووقف أمام البحر حائراً، وظل واقفاً حتى دوّى الانفجار الثاني. عند ذلك انتبه عبد الله إلى جيبه فأخرج النقود الباقية وعدَّها، ولم يكن المبلغ يكفي لدفع الثمن. بعد أن أعاد المبلغ.. استدار.. فصارت صخرة الروشة والبحر خلفه، فمشى طويلاً حتى وصل إلى فندق يعرفه. كانت واجهة الفندق الضوئية مشطوب طرفها بقذيفة.. وظل القسم الآخر يتلامع بالضوء.

دخل عبد الله بوابة الفندق وصعد عدداً من الدرجات واجتاز مدخلاً ثمّ وصل إلى

القاعة.. ولمح في طرفها (الاستعلامات) كانت شابّة تقف خلف القوس، ووراؤها صناديق صغيرة معلّقة عليها عدد من المفاتيح، عندما لمحته الفتاة أصابها الذعر، والتصق ظهرها بالصناديق.. وأشارت إليه بخوف:

- هل أنت من الميليشيات؟

- أنا من حلب.. (أجابها عبد الله بذعر أشد) وجئت لكي أنام.

- ظننتك من الميليشيات، هات أجرة الليلة الأولى.

كانت دهشة عبد الله من ارتفاع الثمن كبيرة، ولكنها الحرب.. وصديقه أبو الغروب قد يتأخر، فماذا يفعل، والفتاة مصممة والتعب شديد، والرطوبة عالية.

قالت الفتاة في (الاستعلامات): ماذا قررت:

أخرج عبد الله النقود من جيبه، وبطاقة الهوية. تناولت الفتاة المبلغ وتفقدته دون أن تلتفت للهوية والاسم.

ثم استدارت بحركة تلقائية وانتزعت مفتاحاً من متاهة المربعات الجدارية وقدمته لعبد الله.

- هل عندكم بيرة.. سأل عبد الله.

- في الطابق الأرضي يوجد كل شيء.

وضع عبد الله المفتاح وبطاقة الهوية بجيبه واجتاز البهو ونزل إلى الطابق الأرضي..

في الطابق الأرضي كان البار والمطعم. قعد على كرسي مرتفع أمام قوس البار، فتقدم منه الساقي.

- ماذا تأمر.

- زجاجة بيرة.

كان المكان واسعاً، وكان عبد الله وحيداً، ثم شرب عبد الله الزجاجة دفعة واحدة، وطلب زجاجة ثانية، وفجأة نبعت من الفراغ السحيق فتاة واقتربت منه.

- أنت عطشان (قالت الفتاة الملونة بالشباب الفائر والمساحيق).

تأملها عبد الله وتابع شرب البيرة، كانت الفتاة طويلة ووحيدة وفيها شيء من جلال البحر وألوان المهنة. ولها سمرة آسرة كأنما فقدت أباً أو أماً.. وكان عبد الله ظامئاً، وعندما نزلت

زجاجتان من البيرة الباردة إلى جوفه وبدأتا تبرقان في روحه وخاطره. أحسَّ ببحر من الرغبات يتلاطم في جسده، وكانت الفتاة مصغية. وتنتظر منه رداً، ولم يكن معه الكثير من النقود ليدفع الثمن.

أنت لا ترد.. كأنني لم أعجبك.

وكان على مفارق الفتاة حزن، كأنما أحسَّت بكهولة مفاجئة وبأنها رغم الطول الفارِهْ والبريق غير مرغوبة، وأحسَّ عبد الله بفجيعتها، وارتباك روحها:

ـ أبداً.. أبداً.. أنتِ أحلى من حوريات البحر.

ـ وها أنا.. أقترب من الشبكة، هل ترغب بأكثر من ذلك. لولا الحرب والميليشيات، كان مئة من الرجال يتمنون إشارة مني.. لكن لا تهتم، حتى لو لم تكن الحرب موجودة، ما كنت انتبهت لواحد غيرك.. وجهك غريب، كأنما خرجت من البحر الآن.

ثم صمتت وكانت تنتظر منه رداً.. وعندما أحسَّت بوحدته وارتباك روحه، قالت له:

ـ ما هو رقم الغرفة التي تنزل فيها؟

أخرج عبد الله المفتاح من جيبه وتأمل الرقم المكتوب على اللوحة، وأداره إلى الفتاة..

ـ غرفتك حلوة، ولها شباك على البحر.. ثم مضت.

بعد أن دفع للنادل ثمن زجاجتي البيرة، صعد إلى غرفته، وألقى بجسده على السرير، ولم يشعر بأن لجسده وزناً ولا كثافة، كأنما هو ورقة نقدية ضئيلة ألقيت على السرير. ثم نهض وفتح النافذة البحرية فداهمته روح البحر وأحسَّ بالهواء والنشوة، فنهض إلى باب الغرفة وفتحه.. وجلس ينتظر قدوم البحر من الباب. وعندما تأخر أغلق الباب ثانية واستلقى على السرير وأغفى على السرير دون أن ينام.. ثم سمعَ نقرات خفيفة على الباب، فهبّ من موضعه وفتحه، فدخلت إليه الحورية، فتلقاها بالعناق فحاولت أن تخرج جسدها من عناقه.. وأخبرته أنها تريد منه أن يدفع لها.. وقالت له بمفردات فيها حزن شفيف واعتذار:

ـ عندي مصاريف كثيرة، وواجبات، ويجب أن أدفع لأصحاب الفندق وللميليشيات، لكن إياك أن تفكر بأنني جئت إلى غرفتك حتى أقبض الثمن.. لقد جئت لأنني أحسست بأنني تعلقت بك من النظرة الأولى. وحتى تطمئن إلي.. سأطلب الثمن عند الصباح.. رجال الميليشيات ليست لهم مشاعر، ويمكنهم قتلي إذا تأخرت عن الدفع.

ثم اندفعت بروحها وجسدها إلى صدر عبد الله، وكان البحر عاتياً، ثمّ تعالت الأمواج والشهقات، ومرَّ الليل بطولـ ه مثل لمحة، والفتاة تعطي وعبد الله يعب حتّى وقع الجسدان من الإعياء، واسترخت الأعضاء والنبضات وغطّا معاً في النوم العميق..

مع بدايات الفجر الأولى، استفاق عبد الله ونهض بحذر. وارتدى ثيابه دون صوت أو نأمةٍ. ثم تسلل من الغرفة إلى الأدراج، ومضى هارباً لأنه لا يقدر أن يدفع الثمن.. ومضى إلى البحر ونظر إليه باعتذار شديد وهو يتحسس الليرات القليلة الباقية، التي ستمكنه من دفع أجرة السفر إلى حلب.. وفي الطريق لم تكن حورية البحر التي تركها في الفندق تغادر روحه وأحزانه، بعد أيام جمع عبد الله مبلغاً من المال وعاد إلى بيروت.. ووقف قبالة البحر عند صخرة الروشة، واستدار بعدها إلى جهة الفندق كانت واجهة الفندق قد أصيبت بقذيفة ثانية، وكان في جيب عبد الله مبلغ كاف، لذلك عَبَرَ البوابة وتقدم، وعندما وصل إلى الاستعلامات، شاهد الفتاة العاملة، وطلب أن يحجز الغرفة السابقة. وبعد تردد، سأل عن الفتاة التي كانت في الفندق منذ أيام، فأجابته موظفة الاستعلامات بأنها لم تعد موجودة. وعندما سأل عن السبب، أخبرته، بأن واحداً من رجال المليشيات أطلق عليها النار لأنها لم تدفع الثمن.

عندما صعد عبد الله إلى غرفة الفندق، التي دخلها من أيام.. فتح النافذة ووقف قبالة البحر.. كانت نسوة كثيرات يرفعن أيديهن من قلب الموج ويصرخن بأصوات مريرة، ولم يكن عبد الله قادراً على دفع الثمن.

***

131

حمَّالة الماء

بقلم: رابياتو نجويا[1]

ترجمة: ساسي حمام

من الصعب نسيان صورة تلك المرأة التي تحمل فوق رأسها آنية تآكلت أطرافها بفعل الزمن وأصبح سطحها أملس من كثرة الاستعمال.. قد ملأتها ماء ووضعتها على رأسها وأسندتها ببعض الخرق التي وجدتها هنا وهناك في أركان كوخها، رأى السياح في سيارتهم الـ"رونج روفر" شبح هذه المرأة منذ زمن في بعض اللوحات وهي في نهاية الأفق في قلب هذا السهل القاحل حيث تتجاوز درجة الحرارة أربعين درجة في الظل. ولكن راكبي السيارة الـ"رونج روفر" لا يعرفون شيئاً عن هذه الحرارة لأن سيارتهم آخر ما ظهر من هذا النوع وهي مكيّفة وعصرية جداً...

****

فعلاً إنهم سياح غير عاديين من النوع الذي يبحثون عن شيء.. فهدف جولتهم الإفريقية هو صيد نوع نادر من الببغاوات في طريقه إلى الانقراض محاولاً هجرة السباسب ليستوطن في

الساحل بحثاً دون شك عن مكان آمن في الشتاء على الأقل.. في سيارة السياح الباحثين أقفاص ببغاوات وماء كثير... كثير من الماء العادي وكثير من الماء المعدني المخصص لاستهلاكهم... صفائح كثيرة مملوءة ماء... لقد أخبرهم من سبقوهم أن الببغاوات عندما يصيبها العطش في هذه الصحراء تصبح صيداً سهلاً عندما يكون الطعم ماء...

المسافة طويلة وكلّما اقتربوا من الشبح عرفوا أنها امرأة تحمل آنية على رأسها وطفلاً مشدوداً إلى ظهرها بخرقة في هذا القيظ: مرفوعة الهامة تمشي بخطوات رشيقة.. العرق يسيل على وجهها غزيراً.. مرّت نصف ساعة منذ أن اجتاز السياح آخر أجمة صغيرة يفترض أن يكون بها آخر نقطة ماء... إن المرأة تمشي منذ ساعتين...

غطت "آستا" حمالة الماء رأس طفلها بقطعة من نفس القماش الذي تضعه على رأسها.. يستغرق الطفل في نوم عميق نتيجة الحرارة الشديدة دون شك.. يجب أن تقطع سبعة كيلومترات أخرى لتصل إلى أقرب قرية: قريتها وقفوا ودعوا المرأة للركوب معهم فرفضت... ظنوا أنها لا تريد إزعاجهم... تخاف أن تزعج الرجل الأبيض. شرحوا لها أنهم سيؤمنون لها مكاناً بينهم حتى تصل إلى القرية... رفضت مرة أخرى ورطنت بكلمات وقامت بإشارات فأوشكت أن تحطم الآنية وتخسر الماء الذي حصلت عليه بعد تعب شديد.. خافت على الماء ولم تخف على طفلها وكأنه أقل أهمية من الماء... إنه طفلها الثامن الذي لم تعرف كيف ولماذا جاء إلى الحياة... كل ما تعرفه هو أن الطبيعة لم ترحمها عندما أضافت إليها هذا الفم لإطعامه في هذه الفترة الصعبة التي تتميز بالجفاف والجوع ولإجبارها على حمل كمية أكثر من الماء للنظافة والاستهلاك...

رفضت "آستا" رفضاً قاطعاً عرض السياح بعد نقاش صعب... وتمتمت بكلمات معناها: "إذا حملتموني اليوم... هل تفعلون ذلك غداً والأيام المقبلة... دعوني وشأني... لقد تعودت على ذلك...

عرف السياح الذين هم من أصل جرماني لماذا يصورون في ألمانيا الأشخاص الذين يعملون طائعين مثل حمالة الماء "دي فاسنتراجر"[2] في خلفية الصورة فتبدو كنقطة نظراً للمسافة التي تفصلها عن أول نقطة ماء رغم ذلك لم يكن باستطاعتهم تجاهل كل هذا الفقر وكل هذه العذابات الإنسانية... حاولوا إنعاش الطفل بوضع قليل من الماء أخذوه من البراد على جبين الطفل.. فنزلت قطرات في تجويف ظهرها فشعرت بالبرودة فلم تستطع مقاومة

إغراء البرودة فقلبت الطفل على صدره حتى يتلقى أكثر كمية من الماء البارد... إنها لم ترَ أصفى وأبرد من هذا الماء أبداً... لا تستطيع إلا أن تقول عن هذا الماء الذي يملكه هؤلاء الطيبون الذين جاءوا من السماء في مركبة خاصة لا تتأثر بحرارة هذه الصحراء إلا أنه مقدس...

لقد شعرت بالعطش ولكنها لم تتجرأ على طلب الماء ولم تستطع مقاومة غواية الماء البارد فوضعت رأس طفلها على وجنتها والتقطت بعض قطرات الماء البارد... لم تعرف "آستا" في حياتها أبرد منه ومشف للغليل مثله. إنه فعلاً ماء مقدس...

فكّر الزوار في وضعهم في بلدهم... هناك يكفي أن يديروا رأس الحنفية حتى ينساب الماء العذب الصافي البارد، الماء نفيس ونادر ويجب بذل مجهود كبير للحصول على قطرات منه في هذا المكان من العالم الذي يريدون اكتشافه... إن الخالق الأعظم لم يراع العدالة في قسمة الماء...

لم يفعل السياح غير ما تملي عليهم إنسانيتهم وأمام رفضها تركوها تواصل طريقها وسلكوا طريقاً آخر بعد أن وعدوها بالرجوع لرؤيتها والاطئمنان عليها وعلى طفلها. لاحظوا في طريقهم مدى ندرة الماء في بعض المناطق من العالم وعرفوا كم هو ضروري للحياة واتفقوا على أن يساعدوا "حمالات الماء" مستقبلاً وأن لا يتركوهن وراءهن كما تعودوا... فعلاً كلما عرفوا قيمة الماء ازداد احترامهم لحمالات الماء...

برّ الزوار بوعدهم ورجعوا إلى القرية بعد ساعتين فشاهدوا منظراً مؤسفاً "أستا" حمالة الماء جاثمة على الأرض في ظل الشجرة الوحيدة في فناء منزلها تبكي بحرقة دون أن تنتبه لطفلها الذي يتضوّر جوعاً وعطشاً على بعد خطوات منها.

لقد تهشمت آنيتها وتناثرت قطعاً على الأرض العطشى ولم يبق من الماء غير كمية قليلة في قطعة كبيرة تسمح برؤية السائل الثمين الذي مشت من أجله ثلاث ساعات إنه في الحقيقة ماء عكر... لقد ضاع جهدها...

قالت للزائرين إن ابنها العطشان الذي فرح برجوعها إلى المنزل وعلى رأسها الماء الثمين الذي انتظره كثيراً جرى وارتمى على رجليها المنهكتين ففقدت توازنها وسقطت الآنية وتحطمت إلى ألف قطعة على الرمل الذي لا ينتظر غير ذلك.

لم يفكر السياح كثيراً للقيام بواجبهم الإنساني وكما يقال يجب إجبار البؤساء على أن

يكونوا سعداء رغم أنوفهم بوعيهم حالة البؤس التي يعيشونها. وبسرعة أنزلوا من سيارتهم صفيحة مملوءة ماء من الذي أعدّ لصيد الببغاوات وقدموها لآستا ناصحين إياها بأن تجلب فيها الماء لأنها لا تتكسر... يجب إنقاذ الإنسان قبل الحيوان.

رفعت "آستا" عينيها فرأت الماء... إن الله يحبها لأنه بعث إليها هؤلاء الرجال الطيبين... تذوقته... ليس بارداً وليس عذباً كالماء الآخر الذي سكبوا منه قليلاً على جبين ابنها هناك في السهل...

آه... كم هي مشتاقة لتذوق الماء المقدس مرة أخرى! تذكرت أن المرأة الوحيدة التي ترافق السياح هي التي سكبت ذلك الماء المقدس على جبين ابنها وكأن العلاقة بين الماء والحياة أنثوية وليست ذكورية وإن النساء في كل العالم يحافظن على الاتصال الأول بالماء الذي به نحيا...

لا يهم إن لم تشكر الله الآن لأنه بعث إليها هؤلاء... نادت صغارها وفرقت عليهم الماء المقدس وبعثت لزوجها قدحاً مع ابنتها الكبرى... هي ستشرب لاحقاً... إذا بقي منه شيء بعد طهو الطعام... يجب أن تقتصد في استهلاك الماء لأنها هي المسؤولة عنه... هذا الماء بالنسبة إليها أغلى من الذرة البيضاء والسوداء التي تجمعها صحبة زوجها...

بفضل هذه الهبة التي استلمتها من السياح البيض أصبحت لا تذهب إلى العين إلا بعد يومين كما أصبحت أكثر اطمئناناً لأنها تملك الآن آنية لا تتكسر... آنية لا تثقبها الحصى أو حبات الرمل... آنية من معدن...

1. في الأصل باللغة الألمانية.

* . رابياتو نجويا: هي أميرة ابنة السلطان فومبان وهي مدينة صغيرة بالكامرون... ولدت رابياتو نجويا سنة 1945 عاشت طفولتها مع عائلتها الكثيرة العدد وعندما بلغت السنة الرابعة عشرة من عمرها انتقلت إلى يوندي للدراسة... قضت سنة 1967 في بريطانيا للدراسة ثمّ انتقلت إلى باريس حيث التحقت بالسوربون فنالت إجازة في اللغتين الإسبانية والإنجليزية وشهادة في الترجمة... عملت مترجمة وأستاذة عدّة سنوات... هي مسلمة وأدّت فريضة الحج...

135

زليخات يوسف

علي السباعي

الحبوبي بعباءته الكاكية يرتسم على ملامحهِ حزن أسمر، يشغل حيّز الصمت وسط الناصرِّية والناصَّرية فتاة التناقضات، زليخة التي التهمتْ تفاحة الخطيئة الأولى فتكومتْ بين خطّي عرض ثلاثين واثنين وثلاثين. برزخان وهميان كنابين عاجيين للذئب الذي أكل يوسف. آهِ يا يوسف! زليخة مدينةٌ وحيدةٌ رسمتها أصابع مبتور /وقطّعن أيدَيهُنّ/ على خريطةٍ ورقها عذابات المحاصرين وقد أذهلتهم صيحات معلم تاريخ يضع حبل المشنقة على عنقه قائلاً:

سأشنق نفسي، ولا أرى محاصرين لا يستحقون الحياة!!

دهستْ آخر ذؤابات شمس النهار أقدام المحاصرين يركضون في برزخ مظلم، أجسادهم

تراكم في قيعانها قلق عتيق. متصادمين متلاطمين، مذعورين داخل مديات متخثرة بهواجس خوفٍ باردةٍ. شلَّ حركاتهم ضجرٌ أفسد حياتهم كما تفشل الأمم المتحدة في اتخاذ قرار. يدور المحاصرون في الطرقات بانفلاشات راحت تنشر وتتكاثر داخل قيعانها، متخثرة بنداءات المعلم:

أفيقوا. رحى طاحونة الحصار تطحنكم.

المئذنة كبندول ساعةٍ عاطلةٍ لا يتكتك. توقف عن التكتكة متبوئاً بخبث مكانة عالية في فراغ رمادي، تطعنه أجساد متراكمة تشاهد المعلم وقد أحكم ربط حبلٍ بذراع تمثال الحبوبي. آلاف الحركات المتعبة لأيادٍ تزيح مشاهدات هزيلة، ترسمها تلويحات غليظة تنبع من الأرصفة المحيطة بالتمثال. صاح بصوت حشرت فيه نبرة عذاب مكتومة:

- أفيقوا. إن الحصار يعنيكم.

زعيق. صراخ. طنين. هدير. هتاف، وطنين طفح سائحاً من: صباغي الأحذية. بائعي الشاي والفلافل. جحافل الذباب بطنينها المقرف. بائعي الكتب القديمة. كناسي الشوارع. مضاربي الدولار، ومنبه سيارة جمع النفايات التي كتب على جانبيها (متى تينع الرؤوس)؟ كلها تزيح الناس المنسكبين في ساحة الحبوبي يشاهدون المعلم يدفع الكرسي بعنف، يسقط يشهق المحاصرون، مبتعدين بضع خطوات مرتبكة إلى الخلف. الحبل بيد الحبوبي فارغ يتأرجح، يتكتك، لا فرق. يتكتك يتأرجح بصمت لاهث، يتعثر بدمدمة دائخة تغلي في صدور الناس عجباً مستفهماً عما يجري. نظروا إلى رؤوس بعضهم بعضاً هم بلا رؤوس يكابدون عناء أجسادٍ انتزع الكسوف رؤوسها فبقوا مجرد أشباح غبارية تؤدي طقوس: الحلم، الضياع، وجوع لا ينتهي لجسد زليخة.

كنستْ الظلمة آخر مناحر الضوء بمقشة الكسوف التي هرستْ رؤوس المحاصرين بين رحى استراتيجيتها، رؤى رؤوس أينعت وحان قطافها. عاود المعلم صراخه:

سأشنق نفسي ولا أرى محاصرين لا يستحقون الحياة!!!

رخُّ الكسوف قذف، أنفاسه مضمّخة بسحابات دخانية سميكة العتمة، جعلت مارد القمقم يستفيق داخل شرنقته النحاسية. يزعق المعلم، محاصراً بانكساراته:

لا شبيك ولا لبيّك. فقط الحصار بين يديك.

ملت طرقات المدينة خطوات أبنائها كما تمل الكف خطوطها، صبية المدارس يطوفون

في دروب لفّها الغبار يضربون بأكفهم الدبقة على كتبهم هاتفين:

مَنْ انتزع الرؤوس؟

آثار خطاهم اختفاءات مسوّرة بحصارٍ مدَّ أسواره عالية حول جسد زليخة، مدينة بلا رأس. زليخة بلا فضيحة تبحث في بقايا أسلحة الحرب المحطمة عن أصابع صويحباتها. زفر الرّخ دوامات أنفاسه سحباً لاهبة أسفرت عن انفجار يلطّ أشعة أيقظت ((سنة لوعة))[1] من رقدتها الأزلية.

استفاقتْ الدماء مندغمة مع اختلاطات بقايا أطياف ضوء الانفجار الذي تثاءب ممطوطاً كغرغرة ألم توجعتْ في الحلق بسخونة بترتْ يد زليخة تلك اليد التي قطفتْ التفاحة المحرمة.

صخب الأجساد الملتئمة انسلخ متفتقاً من شرنقة الرهبة بانفراطات دموية تصب ممتزجة مع: حطام أعلى المئذنة. رماد أسلحة الحرب، جثث مطمورة بتراب كاكي رقّطهُ دم زليخة وهي تنبش التراب، فتسألها ألسنة الفضول:

عمَّ تبحثين؟

أجابتْ:

/وَقطعنَ أ يديهُنّ/.

تساءلوا مستغربين:

أي أيادٍ؟

قالتْ:

الأيادي التي قطفت التفاحة المحرّمة.

ارتمتْ زليخة بارتعاشات زلزالية ملتقطة بيسراها كفها المفقودة /تفاحة الخطيئة/، يزينها خاتم ذهبي مرصع بفص كبير من حجر أزرق كريم. وضعت كفها المبتورة تحت نعلها المتسخ برماد الدم، راحتْ تنزع من إصبعه الأوسط خاتمها. سكون سميك ضبَّبَ أهل المدينة وهم منشدّون بتعجب طوق أجسامهم كالمعاطف، لوّحتْ بخاتمها المرصّع بفص من دماء

[1] (سنة لوعة): سنة تلّوع فيها الناس من: جوع وقحط شديدين.

جلاتينية، وهي تترنم بمواويل أخذت شكل نوافير خيبة تطلق الآهات والأصابع.

الأصابع والآهات، فيتصاعد شدوها الطروب حارقاً عتمة الكسوف ((شقيٌ من لعبت به الأوهام...)).

الكناسون يمسكون بمكانسهم المتحركة كبناديل ساعات عديدة، يرددون تعازيمهم الحماسية، محاولين كنس نفايات الانفجار:

الحياة قمامة هائلة، والآخرون لا يكفّون عن إضافة المزيد.

اخترق أحد جامعي النفايات حشد الكناسين، يدفع أمامه عربة محملة بأنواع مختلفة من الرؤوس، ينادي بصوته الأخن:

رؤوس للبيع... رؤوس للبيع... رؤوس للبيع!!!

وقف أبناء المدينة أشباحاً بلا رؤوس، يلفهم غبار ذرات كحل بلورية متآصرة محاصرة أجسادهم الواهنة بحصار جديد. حرب غير معلنة، والحرب المعلنة حصار لنْ ينتهي، ومعلم التاريخ يقف بجانب الحبوبي يمسك بحبله سائلاً طلابه بحرقة:

مَنْ المحاصر؟ ومَنْ المحاصرون؟!

تباشير سؤاله تحاصر طلائع أسئلة زليخة:

مَنْ حاصرك؟

أجابها:

- أخوتي!

كررت:

مَنْ حاصرك؟

أجابها مجهداً:

رؤوسكم!

ألحت:

من حاصرك؟

أجابها متضايقاً:

ذئابكم!

قالت:

واجهها.

سألها:

كيف؟

أجابت:

حاصرها.

قال:

حاصرتها.

قالت باستهزاء.

إنك تحلم.

قال:

أنا حاصرتها.

قالت ضاحكة:

إنك لن تحاصر سوى نفسك.

اخترقهم جامع القمامة، وهو يعرض بضاعته منادياً:

رؤوس للبيع... رؤوس للبيع... رؤوس للبيع!!!

تجمهر المحاصرون متدافعين متزاحمين على عربته، شرعوا يتفحصون بضاعته، كل شخص اختار رأساً يناسبه، رجل مبتور الساقين يقتعد كرسياً للمعاقين دفع عجلات كرسيه مخترقاً الحشد، دهس قدم المعلم، لوح المعاق بذراعه الضخم ذات الوشم المزرق /حياتي فداك يا يوسف/، متسائلاً بغلظة:

هل أنت أعمى؟

أجابه المعلم في اكتئاب:

محاصر بلا رأس!

لكمة هائلة لرأس معدة المعلم جعلت جسده يترنح بصرخة ألم دوَّت محملة بأوجاع سنة لوعة:

أين الله؟

تصارعت قبضات البسالة تكيل اللكمات لأجساد كسيحة، فتحطمت رؤوس. دهست رؤوس، قذفت رؤوس، تفتتّت رؤوس، سقطت لإثرها عربة المعاق، حاول ركوبها ثانية ففشل. صرخ جزعاً:

إنها قدري!

المعلم يراوغ بجسده المتحفز، موجة لكمات هستيرية كالتها لـ ه الأيادي المتصارعة، توجهت لكمات عشوائية غاضبة حطمت مرآة صدره، زمجر متأوهاً:

- سأشنق نفسي، وأرى محاصرين...

عارضته زليخة بصوت معطوب قائلة:

ولدتُ لأذيقكم مرارة الحبّ.

ضاع صوتها مشمعاً بدموع دمى ترتدي بساطيل سوداً ثقيلة تتخبط في أتون دوائر وهمية حرب وحصار.

أماطت اللثام عن زمن الطواطم المتراصفة كساعاتٍ عاطلةٍ تكدستْ فوق رفوف مصليحّها، أمسك أحدهم بخناق جامع القمامة. صفعة. صفعة. صفعة. تساءلتْ زليخة:

لمَ صفعته؟

أجابها والدماء تلوّث قميصه:

لقد عقدتُ صفقة تجاريه معه لأنني أنحت رؤوساً مع الشمع، بأشكال وأحجام وألوان مختلفة لأبناء مدينتي...

قاطعته قائلة:

ذئب.

استطرد النحات غاضباً:

بدوره يبيعها بأسعار رمزية /مساعدةً/ منيّ لحل أزمتنا الحالية، والربح مناصفة.

موبوؤون بالوهم...

جأر معلم التاريخ منهمكاً يفصل من عباءة الحبوبي أكفاناً لأصابع الطباشير، تراجع المحاصرون مأزومين بين فكيّ مقصٍ كبيرٍ حادٍ، منسكبين فوق الصراط يتمايلون بنفايات الخوف يميناً، بقذارات الأوهام يساراً، وبوساخات الوسواس إلى الخلف تحثهم على عبور الصراط كلماتُ معلم هرمٍ ملَّ أكل التفاح المحرّم من شفاه زليخة، قائلاً:

في آخر العمر يصبح الرأس سلة مهملات.

تعكز الظلام على مئذنة الجامع المهدمة كأنها عصا موسى التي ضربتْ في الماضي البحر واليوم تضرب /الحصار/، فينفلش الكسوف منحسراً وعلى مهل تشرق شمس عذراء وسط سماء

غبارها بنفسج مجذور بغيمات رمادية تتمطى في عالم دخاني كقطط بلا رؤوس منذورةً تنفق عمرها تجوب طرقات المدينة تنقب في المزابل تقلب صفائح القمامة، تتعثر بشرنقة نحاسية مهملة، فاستيقظ المارد داخل قمقمة محاصراً بهم عتيق، نادى المعلم من مكمنه متأبداً:

- لا شبيك ولا لبيّك. الآن! حصارٌ جديد بين يديك.

***

توحمتْ زليخات الحصار بالتفاحة المحرّمة، حوصرتْ نداءات توحمهّن مندغمة مع صهيل خيولٍ حبيسة. تصهل بهذيانات تزاحمتْ تبحث عن جماجم هلامية باردة في مزادٍ يعلن على بابه معلمُ التاريخ بعدما رمى حبل المشنقة بعيداً عنه:

- /مزادالرؤوس العلني/، سارعوا لاقتناء أحد الرؤوس وبأثمان زهيدةٍ.

142

جدي يزرع الأرجوان

صالح محمود سلمان

الشمسُ فرنٌ يلتهب، فيُخرجُ الطينَ أرغفةً محروقة. أمّا الخنادقُ فكانت تخترقُ الأرضَ كأنها تجاعيدُ في وجهٍ أسطوريٍّ حفرتها السنون بسنابكها الحادّة. لم أكن حتى تلك اللحظة قد استطعت استيعابَ الموقف، فقد زَرَقتنا الشاحنة على الأرض في ذلك الصباح، وابتعدت حتى دخلت في خرم إبرة ثمّ تلاشت. كنا مجموعة من الشباب متشابهي الملامح على الرغم من أننا ننتمي جغرافيّاً إلى مناخات متنوّعة، وحدّتنا المهمّة التي أُوكلت إلينا. كان حمزة من جبل العرب، شاباً متوسط الطول، قوي البنية، يعقد شاربيه على وجهه كمنقاريّ صقر، عيناه

سوداوان فيهما بريق أخّاذ. كان يعمل موظفاً في شركة استخراج النفط قبل استدعائه إلى خدمة العلم، وهو من ساهم إلى حدٍّ بعيد في زرع حبّ العمل والسرعة في إنجازه في نفوس الكثيرين من خلال كونه قدوة في ذلك. ومن خلال ما حدّثنا به عن الجهد الذي يبذله أولئك الجنود المجهولون الذين يعملون ليل نهار لاستخراج النفط. أمّا إسماعيل فكان من الجزيرة. شابٌّ طري العود، نحيل، لكنه يتوقّد نشاطاً وحيوية. وسرعان ما كان يغضب عند أول استثارة، وهذا لا يعني أنه لم يكن طيب القلب. عمل راعياً عند أهله منذ صغره، ثم بالأجرة عند الآخرين، وبجهوده الخاصة استطاع الحصول على الشهادة الإعدادية، حيث كان يعتبر العلم الذي حرم منه صغيراً؛ يشبه البلدوزر الذي شاهده يعمل في المعسكر، والذي يقدر على أن يشقّ الطرقات في أكثر الأماكن صعوبة ووعورة. بل يقدر على صنع الجبال والوديان ونقلها إلى حيث يشاء، كما كان يقول دوماً. تعرّفنا من خلاله على العشق البدويّ المصادَر بالمهور المرتفعة، وببعض العادات والتقاليد التي عفا عليها الزمن، إضافة إلى العباءات المذهبّة القادمة عبر أنابيب النفط، على حدّ تعبيره. وكم رثينا لحالته وهو يقصُّ علينا في الاستراحات والليالي حكاية حبّه الفاشل بسبب فقره الذي أدّى إلى تسرّب "وضحة" من بين يديه كحبّة رمل ساخنة. أمّا أنا ثالث أفراد المجموعة، فكنت أقلّهم نشاطاً بسبب حالة من التشاؤم سيطرت عليّ منذ دخولي للمرة الأولى معسكر التدريب، حيث صرت أرى الحرية طيراً مهاجراً، بل نورساً مهيض الجناح، ولذا وجدتُ في القراءة أشرعة تحملني على ذوائب أمواج بحر الخيال إلى جزر من النخيل والأعناب والحور الملاح. لم تمنعني طبيعتي المتقلّبة كالبحر من الانسجام مع الرفاق، بل والتعلُّم منهم أيضاً. فقد وجدت بعد مدّة أنني دخلت إلى مدرسة جديدة تخرّج الرجال في أغلب الأحيان، والذكيّ من استثمر وجوده فيها كي يحوز على أكبر قسط ممكن من المعرفة بالحياة. كان حمزة يقول لي: لكم أغبطك يا صاحبي على مقدرتك على القراءة بهذه الكثافة! على الأقلّ تعبر من خلالها إلى عوالم أخرى، بل قد تخلق عالماً جديداً تعيش فيه، غير هذا الذي نعيش في خضمّه المضطرب. فأقول له: آه يا حمزة يا صديقي، آه.. مهما حلّقتُ أبقى مشدوداً إلى هنا بخيط لا أمتن. بل قل بحبل من مسد. أمّا إسماعيل فلم يكن يُعنى بالقراءة، بل كان جلُّ اهتمامه موجَّهاً إلى إنهاء خدمته كي يهاجر مثل الكثيرين من أبناء بلدته إلى إحدى دول الذهب الأسود علّه يجمع مهراً لوضحة ثانية، لن

تكون بالتأكيد، كما أكّد دوماً، كالأولى التي زُوِّجت مُرغمة من عجوز لا يختلف عن القرد كما كان يقول. وكم غمز حمزة من قناته: ولِمَ يا إسماعيل يا صديق؟! أليس القرد من مخلوقات الله سبحانه وتعالى؟ بل إن بعض العلماء يرى أن الإنسان أصله قرد، وأنا من المعتقدين بصحّة هذه المقولة، على الأقلّ من خلال حفيده غريمِكَ الذي اقتنص "وضحاك" بأمواله وهداياه. ونضحك وسط هزّات متواترة من رأس إسماعيل، وزفرات حَرّى من صدره.

قال لنا الضابط: أيها الرفاق! أيها الإخوة! الواجب يدعونا، والوطن بحاجة إلى سواعدنا وهممنا. أمامنا مهمّة خطيرة يجب تنفيذها بنجاح، لأنّ نجاحها مهمٌّ جداً، بل ضروريٌّ لقوّاتنا المرابطة في حضن الجبل المقابل. همس حمزة في أذني: أليس أمراً محيّراً تغيّر لهجة هذا الضابط؟! هل تصدّق أنه هو نفسه الذي عاملنا بقسوة من قبل! فقلت له: لكلِّ مقام مقال يا صاحبي، وللضرورة أحكام، فالوضع الآن مختلف. كانت المهمة بسيطة كما قال، لكنها تحتاج إلى دقّة وحذر والتزام بالخطّة. والهدف منها تدمير دشمة للعدوّ تشكّل عامل إزعاج لقوّاتنا.

كان الرشّاش بين يديّ عامل دفء وطمأنينة. عندما تسلّمته تذكّرت جدّي، ذلك الذي توفّي منذ سنوات، وفي رأسه تضاريس متنوّعة من آثار التعذيب الذي تعرّض له من قِبَل المستعمرين الفرنسيين وأعوانهم، إبّان الاحتلال الفرنسي لبلادنا. كنت أتولّى حلاقة شعر رأسه، وحين سألته عن سرّ هذه الأخاديد قال: تلك حكاية طويلة يا بني، فرجوته أن يقصَّها عليّ فقال: إنّ ما تراه نتيجةٌ للتعذيب الذي تعرّضت له من قبل المحتل الفرنسي، بعد أن انتهت ثورة المجاهد الشيخ صالح العلي، وطُلب إلينا تسليم أسلحتنا، وبما أن بندقيتي كانت غالية كثيراً على نفسي امتنعت عن تسليمها وخبّأتها، ولكنني بعد أن نلت ما نلته من التعذيب اضطررت إلى تسليمها والدموع تغسل خدّيّ. قلت: أكنت تبكي من الضرب الذي تعرّضت له؟! قال: لا.. لا.. كنت أبكي لأنّ تلك البندقية مرتبطة بذكريات عزيزة عليّ، وأثيرة على قلبي.

كان جدّي قد اشترى البندقية بليرات ذهبية حصل عليها من جدّه، لكي يشارك في الثورة، وخاض بها معارك عديدة سجّل رصاصُها صفحاتٍ ناصعةً في سجلّ الجهاد والبطولة. قلت في نفسي وأنا أتحسّس الرشاش المستلقي في حضني: يشتري البندقية ليحارب المستعمرين بها من دون أن يجبره أحد على ذلك، ونُعطى السلاح مجاناً، فما عسانا فاعلين؟!

شرح القائد الخطة بشكل وافٍ، وحين تأكّد من أننا استوعبناها جيّداً قال: ارتاحوا الآن، سنبدأ التسلُّلَ مع مغيب الشمس. وجاء جدّي مرّة ثانية، وجاءت معه حكايته مع زملائه الثلاثة حين تسللوا في وضح النهار من أسفل الوادي بعد أن موّهوا أنفسهم بأغصان الأشجار، إلى أعلى الجبل، حيث كان يتمركز جنود فرنسيون بقيادة ضابط، يرمون برصاصهم كلّ ما يتحرك في القرى المجاورة.

واستطاع جدي وزملاؤه قتل ثلاثة جنود بينما فرّ الباقون، فتبعوهم إلى منطقة بعيدة حتى أضاعوهم.

مالت الشمس للمغيب وتوجّهنا إلى الهدف. بدأت الهواجس تتناهبني: نحن الآن في ساحة معركة، والموت يتربّص بنا، ولأفترضْ أنني قُتلت، فما الذي يمكن أن يحصل لعائلتي ولا معيل لها سواي؟!. ومرّت صورَ كثيرة كادت توهن من عزيمتي، وتملأ نفسي هلعاً، حتى جاء جدّي ممتطياً جواده الأشهب. خاطبني قائلاً: اسمع يا بنيّ، عندما كنا نحارب المستعمرين لم نكن نحسب حساباً لما قد يحدث لنا، كان همّنا الوحيد هو دحرهم من بلادنا، وصون الأرض والكرامة والشرف. حرقوا بيوتنا ومحاصيلنا، وشرّدونا، ولاحقونا كثيراً، ونكلّوا بكلّ من كانوا يشكّون أنه ساعدنا أو عرف عنا ولم يبلغهم؛ ولكنهم في النهاية اندحروا بفعل تصميمنا وإيماننا وصمودنا، وعادوا إلى بلادهم خاسئين، وبقيت بلادنا لنا. أنتم الآن يا ولدي تملكون من الأسلحة ما هو أفضل وأكثر مما كان لدينا بآلاف الأضعاف، وتتدرّبون أكثر مم كنّا نتدرّب.

- ولكن يا جدّي.. عدوُّنا حاقد ولئيم، ويملك الكثير الكثير من الأسلحة الحديثة والمتطوّرة، إضافة إلى كونه مدعوماً من قبل القوى العظمى. فقال بحزم: ليكن، كانت فرنسا عندما واجهناها دولة عظمى، تفوقنا عدّة وتنظيماً وقوّة، ولكننا كنّا نمتلك الإيمان والحقّ والإصرار، وهذه هي أقوى الأسلحة. كن ثابت القلب يا بنيّ، فالوطن أمانة في أعناقكم، ولست الوحيد الذي يقاتل المعتدين المغتصبين.

قفزت القصيدة إلى ساحة الوعي، ولكن من أين لي بقلم وورقة الآن لالتقاطها وتسجيلها؟ فقلت: لأكتب قصيدتي الآن بهذا الرشاش الذي أحمله، وإن عدت فلا بدّ من أن القصيدة الأخرى ستكون أشدّ حرارة وأبلغ تعبيراً وتأثيراً.

عند الشجرة توزّعنا كما هو مخطّط لنا، وفي اللحظة الموعودة انطلقت قذيفة القائد باتجاه الدشمة المعادية، ثم قذيفتا حمزة وإسماعيل، وردّ العدوّ على القذائف بأعنف منها، حيث نشبت معركة حامية، لم يغب جدّي خلالها عني لحظة واحدة، حتى كأنني سمعته يخاطبني: بوركتم جميعاً يا ولدي، كن يقظاً وضع في مقدمة اهتمامك الآن حماية رفاقك والقضاء على العدوّ، وعودتك سالماً.

دويٌّ هائل يهز المكان. جاءني صوت القائد حازماً: لقد دمّرنا الدشمة يا شباب. أيدكم الله وسلّم أيديكم، انسحبوا وفق الخطة، وإن لم تتمكنوا فالانسحاب كيفيّ.

ناديت الرفاق، فلم يجبني أحد، ناديت مرّة أخرى من دون فائدة. بدأت بالتراجع، وفي الطريق سمعت أنيناً. كان إسماعيل مصاباً. هرعت إليه، كانت الإصابة بليغة في صدره. حملته ورحت أعدو به وأنا أقول له: اصمد يا أخي ولا تخف، سنصل بعد قليل، وسيتمّ إسعافك. فردّ عليّ بصوت متقطّع: دعني هنا، وانجُ بنفسك، فلا فائدة من حملي، لأنني ميت لا حالة. أوصيك بزيارة أهلي وبإخبارهم أنني لم أمت رخيصاً، وقل لهم أن يضعوا باقة ورد على قبر جدّي الذي استشهد وهو يواجه الانكشارية. قلت: ما هذا الكلام يا إسماعيل؟ سنصل وستشفى بعون الله، وسوف تضع أنت بيدك الرائعة باقة الورد على ضريح جدّك، يدك التي ضغطت على الزناد منذ دقائق. وصمَتَ وصمتُّ.

عندما وصلنا إلى القاعدة، كنت قد أُنهكت تماماً، وكانت ثيابي قد أصبحت حمراء. أسرع الرفاق إليّ، وأنزلوا إسماعيل عن كتفي. وحين مدّدوه على الأرض كان قد فارق الحياة. في الصباح أُرسل إلى ذويه ملفوفاً بالعلم الوطنيّ. أمّا أنا، فقد احتفظت بثيابي المعطَّرة بدمائه الزكية كذكرى وكدافع. وبدأت بكتابة القصيدة عن إسماعيل الذي لم يمت؛ إسماعيل القادم من خطوط الفلاحة وسنابل القمح وجذور السنديان. الحامل على صدره صورة لوضحة جديدة ليست للبيع.

147

لكل امرئٍ من اسمه..

فرحان المطر

حين بدأت . ذات تاريخ . أكتسب فيه من الوعي ما يؤهلني لادعاء المعرفة، وجدتني . حينها . أبحث عن مبررات ذاك الذي التصق بي دون فكاك، وصار الناس ينادونني به، وأُعرف من خلاله، والذي يتفق الجميع على إشهاره تحت عنوان (الاسم).

أمر آخر أثار اهتمامي، هو بعض ما بدأت أفكر به . تلقائياً . حين أسمع عبارات محددة يتداولها الناس بكثير من التسليم، مثل: اسم على مسمى، ولكل امرئٍ من اسمه نصيب، إلى آخر الجمل الجاهزة، ذلك أن شعوراً من التناقض الحاد كان ينتابني، ليقيني بأنني أمتلك الدليل . من خلال تجربتي الشخصية . على عدم صحة هذه المسلمات التي يقولون بها.. فلست اسماً على مسمى، وليس لي من معناه أي نصيب.. فلماذا إصرار بعضهم على

التعاطي بكل هذه البلاهة، واعتبار الأمر غير قابل للنقاش، لفرط وثوقيته، وصدقيته؟!.. حتى بعد أن طرقت مسامعي أول مرة . بعد جدال عنيف . عبارة: الشذوذ الذي يثبت القاعدة، والتي جاءت كردٍ مفحمٍ من قبل خصمي في النقاش الحاد حول نفس الموضوع.

قد لا يخطر ببال كثيرين . غيري . مجرد التفكير بمثل هذا الأمر، ربما لانسجامهم والحالة التي يعيشونها، أو للتوافق، أو التطابق بين اسمهم وحالتهم عموماً، غير أنني حين بدأت أتلمس الأشياء بعين وعيي، وبنظر المتأمل المدقق في الأشياء، الذي لا يستطيع أن يمرر أي شيء لمجرد أنه لا حول له به ولا قوة، فقد قررت التفتيش عن حكاية ذاك الاسم، ومعرفة الأسباب الخفية التي حدت بوالدي، أو والديَّ لإلصاقه بي مدى العمر...

هل قلت مدى العمر؟!..

أظن أن السر يكمن هنا أولاً في (مدى العمر)!!... فمثلما يكون عادة لكل حكاية بدايتها، كانت هذه النقطة بالذات هي بداية حكايتي.. عفواً ليست حكايتي أنا، إذ لم يكن لي يد من قريب أو بعيد في صنعها، بل هي . وللأمانة . حكاية والديَّ... فما حكايتهما؟!..

أجاباني حين بدأت أحاصرهما بأسئلتي:

كانت أمك (يقول والدي): لا يعيش لها أبناء...

تتنهد والدتي (رحمة الله عليها) وتوافقه القول: يشهد الله يا بني أن والدك يقول الصدق.. فقد مات لي قبلك ثلاثة صبيان وفتاة...

يقاطعها والدي ليعدد لي أسماء أخوتي الذين سبقوني إلى عالم الآخرة.

تتدخل في الحديث (لا بد من دور لها على أية حال): أول واحد لم يكمل الشهر يا حسرتي..

يعود والدي (كعادته) لمقاطعتها: لكن البنت عاشت سنة ونصف.. الله يرحمهما كانت حلوة.

تعود للتدخل في الحديث ذي الشجون: الأول والثاني شهور فقط...

يقاطعها بانفعال: الأعمار بيد الله.. استغفري ربك.. حرام...

أضيق ذرعاً بطريقتهما في رواية حكاية اسمي، فأتدخل: وما علاقة هذه القصة بالتسمية؟!..

ينهرني والدي (مستغرباً جرأتي في طرح السؤال): ألا تستطيع الانتظار حتى ننتهي من الرواية؟!..

تحاول والدتي تخفيف حدة التوتر الحاصل بسبب أسئلتي الغبية (حسب الوصف المفضل لوالدي): دعه يعرف شيئاً مما خبرناه حتى وصل إلى هذه الحياة.

يقول بحزم (كمن يختصر حديثاً طال): لذلك قررنا . أنا وأمك . اللجوء إلى الأولياء الصالحين، عسانا نصل بأبنائنا الباقين إلى شط الحياة أسوة بالآخرين.

لست أعرف على وجه الدقة ما الذي دعاني . يومها . للتدخل باستعجال مقاطعاً والدي، حين سألته: ومن هم أولئك الأولياء يا أبي؟!.. وما علاقتهم بموضوع اسمي وحكايته؟!.. عدا عن حكاية حياتهم وموتهم تلك؟!..

أظن أن شيئاً من غضب الله قد سلّط على رأسي، حين أمطرني بسيلٍ من العبارات اللاهبة: قلت لكِ (مخاطباً أمي) منذ زمن بعيد أن هذا الولد لا يستحق العناء الذي بذلناه من أجله، ولا النذور التي التزمنا بها من أجل خاطر عينيه، والله لولا كرامات الأولياء الصالحين، الذين قصدناهم ذلك اليوم، ولولا الخشية من غضب الله علينا، لقلت لك منذ الآن سنتوقف عن الوفاء بالنذور...

تجهش والدتي بالبكاء (كعادتها حين تخونها الحيلة في التأثير على والدي) وتقول بصوت متوسل: ولكن النذور لله وللأولياء الصالحين وليست له على أية حال.. ثم ألا ترى أنه لم يزل صغيراً بعد.

فتثور ثائرته مرة أخرى: صغير؟!.. ويسأل هذه الأسئلة السخيفة؟!..

ألوذ بالصمت، أطأطئ رأسي، أتحاشى النظر في عينيه، أحتمي بأمي، أتشبث بثيابها، كطفل يتوقع ضربة من مجهول.

تتابع بصوتها المنكسر، وروحها الحائرة الموزعة بين خوفها على ولدها موضوع الحديث، وزوجها الذي لا ترغب في إغضابه بحال من الأحوال: سيكبر وسيعرف أنه كان مخطئاً ذات يوم، أرجوك أن تتابع سرد الحكاية...

كأن شيئاً من رحمة قد نزل على روحه فجأة بعد هذا الرجاء وهذه الكلمات، فتراه يواصل الحديث بهدوء، كأن شيئاً لم يكن:

إضافة إلى موضوع النذر قررنا إتباع العادة الدارجة بين أهلنا في مثل هذه الحالات.

أية عادة يا والدي؟!.. سؤال أراه قد فلت من بين شفاهي دون إرادة ووعي مني... يكتفي هذه المرة بأن يرمقني بنظرة موبخة، ويتابع حديثه: العادة هي أن نختار أسماء عائلة أخرى نتوسم فيها الخير والبركة والصلاح بالتمام والكمال، ونطلقها على أفراد عائلتنا،وهكذا كان أن بدأنا بك، وأخذتَ اسم رجل فاضل، أتمنى من الله أن تأخذ بعض صفاته حين تصبح رجلاً، ثم واصلنا التزامنا بهذا الوعد الذي قطعناه على أنفسنا وأطلقنا أسماء باقي العائلة على أخوتك وأخواتك. يصمت، يتطلع في وجهي، تفعل أمي مثله، تتطلع في وجهي أيضاً، تكبت رغبة في إضافة شيء إلى روايته.. أفشل في تقدير سبب ذلك الصمت، وأفشل أكثر في توقع الخطوة التالية من الحديث، وأكبح جماح أسئلة تزدحم في مخيلتي أثارها حديث والدي لي لأول مرة في موضوع يؤرقني، فألجأ إلى إطلاق العنان لنفسي، أبدأ بطرح الأسئلة عليهما، ولكن لا جواب.

يقطع والدي الصمت بطريقة مفاجئة، إذ يسألني على غير عادته: ما رأيك بما سمعت؟!..

أجيب بفرح (بسبب هذا الكرم): عظيم، لم أكن أحسب أنها قصة حقيقية بهذا الشكل... ولكن..

يقاطعني، ويبدو على وجهه امتعاضٌ، وتغيرٌ في لون البشرة: ولكن ماذا يا ولدي؟!.. تحاول والدتي استدراك الموقف والحؤول دون عودة التوتر مجدداً، فتخاطبه بانكسار: دعه يسأل أرجوك.

يبادر: ولكن ماذا قل بسرعة.

أحاول التحدث بجرأتي التي يعرفها عني: ولكن هل خطر ببالك يومها، أن يكون لي علاقة بالفرح؟!..

يغلي غضباً، وينفجر في وجهي: لم أكن أعرف أنك ستكون منحوساً إلى هذه الدرجة.

أعود للاحتماء بأمي، التي تتدخل: ولكن الله كريم على عباده، ومن يدري، فرب يوم يأتي، ويصير فيه على علاقة وثيقة باسمه، وصدق من قال: لكل امرئٍ من اسمه نصيب.

151

راشيل كوري..

صبحي فحماوي

الحالة يرثى لها، والتراب والنفايات تهاجم الطرقات والشوارع، وجرافة كاتربلر عملاقة تنفلت من عقالها، وتجرف العمارات وتعتدي على قيعانها، وأطفال متراكضون هنا وهناك، يرجمون الجرافة بالحجارة، وآخرون يحملون لافتة عريضة محمولة من طرفيها المثبتين بعصاتين صغيرتين، ومكتوب عليها: (لا تجرفونا، نريد أن نعيش) وامرأة شقراء من جماعات السلام العالمي وحقوق الإنسان ترفع علماً أبيض وتتراجع أمام الجرافة المتقدمة، محذرة إياها من التمادي في تدمير البيئة، وإذلال الإنسان.... بعد ذلك نشرت الصحف ووسائل الإعلام أن اسمها (راشيل كوري) وأنها أمريكية الجنسية، وكانت مخطوبة لعشيقها وحبيب عمرها (تود)، وتنوي العودة لتتزوج منه، ولكنها كانت تفكر بأن تقدم مهرها لعريسها على شكل موقف، تستحق معه أن تعيش حياة زوجية سعيدة، إذا استطاعت أن تخفف من عذابات هؤلاء

الفلسطينيين، المجرفة بيوتهم الطوبية المصابة بهشاشة العظام، وإذا عملت على وقف هذه الجبال الآلية المجنزرة المجنونة المتحركة نحوهم، والتي لا تبقي ولا تذر... كانت تدفع مهرها لحبيبها على شكل ضمة من السلام، وبعد تحقيق السلام، ستفرح بزواجها واستقرارها الأبدي، وتصنع جنة من السلام، هناك عند حافة الجحيم. ولكن الجبال الحديدية المتقدمة نحوها لم تمهلها، بل أخذتها في طريقها، وأرسلتها إلى جنة بدون سلام، ولم تسمح لها حتى بعودتها مع سلتها فارغة! كانت راشيل كوري تصرخ بالمجند السائق بصوت عالٍ قائلة:

. الآليات جاءت لترسيخ حضارة الإنسان، وليس لتدمير بنيته التحتية، وإرجاعه إلى عصر الإنسان الأول...! ولكن الرجل الآلي لم يكن يسمع صوت صراخها، بل كان يتقدم، والفتاة الجميلة تتراجع، وتواجه الجرافة بالعلم الأبيض، ولكنها انتبهت إلى أن ظهرها قد استند على حائط العمارة التي عليها الدور في الهدم!

كان الناس يتصايحون، ويحملون الممكن من أمتعتهم، ويبتعدون، وامرأة تحمل طفلها الرضيع بكيس معلق على كتفها، وطفلين آخرين تجرهما بيديها الاثنتين، وبأسنانها تلتقط فم بقجة لا نعرف محتوياتها، وتنظر إلى كاميرات التصوير مرهوبة مندفعة مثل قطة تنقل أولادها، وتجري مع حمولتها وهي خائفة مرعوبة، والفتاة الشقراء تستصرخ الضمير الإنساني بأعلى صوتها، والجبل الحديدي يتقدم، والشابة الجميلة ترفع بيدها اليمنى علماً أبيض، وباليسرى ترفع شعرها الأشقر، وتصيح.. ارحمونا.. نريد أن نعيش.. والجرافة مستمرة بتقدمها.. فاشتبكت أصابع قدمي الصبية الشقراء الزهرية بأسنان حديد الجرافة المتقدمة، كانت أصابع قدميها طويلة ورفيعة، بضة زهرية مشمشية اللون . يقال إن جمال المرأة يبدو من انسياب أصابع قدميها، ويزداد تقدير جمالها بمدى طول تلك الأصابع التي تتوجها أظافر نضرة بيضاء من غير سوء . اصطدمت أصابع قدمي الشابة الزهرية الطرية الغضة البضة الرقيقة المنسابة ببراءة فوق نعلها النسائي الزحّاف البسيط، مع مسننات الجرافة الكاتربلر العملاقة المنطلقة من عقالها بكل عنفوان الآلة، فوقعت الشابة على الأرض، وتكسر عمود الرخام الأفروديتي المتناسق الجمال والروعة، وانشقت الشمامة الزهرية إلى عدة فلقات..! وراحت تنساب منها دماء زهرية الحمرة، وامتزج لحم وعظم ساقيها الورديتين مع التراب والطوب المتهاوي، وامتزج اللحم بالتراب بالدم بالعظم بالإسمنت المسلح بالحديد، بينما شرر النار يتطاير من جراء انسحاق أسنان الجرافة بحديد تسليح العمارة بلحم الفتاة الطري الندي الطاهر.

كان الناس يتحركون في محيط سجنهم الكبير، ويأكلون فتات الأطعمة، ويشربون مياه المصارف الزراعية، التي يتفضّل عليهم بها ذوو الحضارة الديمقراطية الحرة المتعددة الجنسيات المتحدة ضدهم، ويضحكون على أنفسهم كثيراً تحت باب، (شر البلية ما يضحك)، والأطفال لا يجدون لهم حدائق يلعبون فيها، ولا مراجيح ولا سحاسيل، ولا دويخات، تمتص طاقاتهم المتدفقة بالحيوية والحركة، فيتفعفلون بالتراب، ويرجمون الجرافة المجنونة بالحجارة، والجرافة لا تلتفت إليهم، بل تواصل تجريفها بكل نشاط وجد واهتمام، والعرق يتصبب من جباهها الفولاذية الصفراء، بينما العمارات الكرتونية في حي "سلام الشجعان" وأحياء كثيرة لاحقة مصابة بفقر الدم وهشاشة العظام ومحشوة باللاجئين المخضرمين تتهاوى بمن فيها... وبعض خيام صغيرة نصبت في الساحة الواسعة وسط المعسكر، كانت قد قدمت هدايا تكريمية،

وجوائز ترضية من وكالة غوث النازحين الجدد، وأطفال صغار وعجائز يدخلون ويخرجون من عقالها، يملأ أحدهم دلو ماء متسخ، ويحمل طفل قطعة خبز جافة، ومخاط أصفر ينزل من أنفه، والذباب يهاجم محيط فمه، وهو يضحك لكاميرا الصحافة، ويرفع لها أصبعي يده اليمنى؛ الشاهد والسبابة، بعلامة النصر، كل ذلك تحية للكاميرا التي تصور هذا الشعب المقرر جعله متخلفاً، بهدف المتاجرة بصوره، بصفته لا يستحق الحياة، ويجري تجريفه وطمره تحت التراب، واستبداله بـ "شعب الله المختار"، شعب حضاري ديمقراطي تكنولوجي عولمي، يأكل بالشوكة والسكين، ويتبول في مراحيض من العاج، ويغسل نفسه بمياه بكر منقاة، تخرج من صنابير ذهبية، ويأكل اللبن والعسل والكافيار، في أرض اللبن والعسل!.

وقالت بقايا عجوز هرمة، مقذوفة ممددة هناك بين الأنقاض: الله! ما أعصى عسلك على التذوّق فلسطين!.

حصلت مصيبة كبرى، صوت انفجارات دمرت محددة العودة! وبعد انقشاع سحابة دخان قنبلة هيروشيمية صغيرة، وتبيّن وضوح في الرؤية، اختفت ملامح المحددة. هجم الناس... هنا كانت محددة ودكاكين مجاورة لها... اختفت معالم المنطقة.. لم يشاهدوا أمامهم سوى حفرة كبيرة مملوءة بقطع حديد مطعوج، ومعالم متناثرة.... بحثوا عن الحداد جهاد، وعن عامله المساعد، وعمن كان معه في المحددة لحظة الانفجار.. لم يكن هناك أحد.. شاهدوا قطعاً من اللحم وبقعاً من الدم الأحمر وحديداً أسود ملتوياً ومتشابكاً ومحروقاً في بؤرة جورة في الأرض، أسلحة الدمار الشامل نثرت التراب المحروق على كل = E.

154

أوراق امرأة متوحشة..

أشرف الخريبي

الإشارة رقم 1 من دجلة إلى دجلة 1

يتم وضع بيرق التميز مدفع المربد الأول.. حول بيرق أحمر على المدفع الأول... حول علم.. حول طاقم المدفع الأول يستعد، ـ حاضر يا أفندم

تسمع وقع أقدام كأن الأرض ستنفجر وهم يصيحون في صوت واحد آه لو تتركين شاشة الكمبيرتر وهذه الحروف الممضوغة تحت رهافة أصابعك وألمح عيونك كي لا أغار من هذا المسمى كمبيوترز ولا أستطيع أن أجمع مشاعري كي أكون متحضراً بما يكفي 11، 23،

13، وتقولين حاضر.....

فإنما أنا رجل متوحش.. أدافع عن نزار قباني وعن امرأته الغبية في كل القصائد، أدافع عني وعنك أمامي في هذا الليل البارد الملتحف بغربة غريبة أتمنى أن آخذك في حضني ـ سأفعلها الآن.. كنت مدفوساً بينهم. في السيارة البيجاسو الروسي الكبيرة شيئاً فشيئاً تخف حدة الأشياء وثلاثون رجلاً يسيرون باتجاه صحراء غامضة كان يوم الضرب النهائي. وكنت مستعداً استعداداً تاماً لألقي كل ما أكلت في جوفي إلا أن أوداجه المنتفخة وسترته الكاكي اللعينة وقفاها المشدود على أخره منعا أي تسرب ولا حتى مجرد زفير طويل محبوس منذ زمن، نزلنا بسرعة وأخذ كل منا موقعه /رقم 4 جاهز رقم 5 جاهز رقم 6 جاهز 7 بيرق أحمر على مدفع المريد الأول.. صح.. حول. الإشارة رقم 2 من فهد 1 إلى فهد 2.. الاتجاه الرئيس.. حول.... جاهز للضرب... حول.

لا.... أبداً

لا أستطيع أن أحول عيوني عندما أنظر عليك أرى وجهك الملائكي فأمعن النظر إلى العينين والشفتين والشعر المنساب وتنظرين إلي باسمة بنظرة خاطفة مليئة بالشوق كأنك تعرفين تأملي لعينيك.. ولكنك تسكتين. أعيد صياغة تفاصيل الحكاية معك أذكرك بأشياء قديمة من موقع لموقع أتنقل عبر شاشة الكمبيوتر. إشارة عاجلة من موقع قائد الكتيبة إلى رئيس العمليات ـ نجح العدو في اختراق مسارات النسق الأول... تقوم قواتنا بعمل مناورة لاحتواء الموقف والإبلاغ فوراً.. حول، من فهد 1 إلى فهد 2 هل تسمعني.. حول من فهد 2 إلى فهد 1 أسمعك بوضوح أرسل الإشارة... حول إلى السرية الأولى هل تسمعني؟.. أفد.. حول أسمعك بقوة... حول صوتك الهامس في أذني يخترق مفازات الدهشة والأحلام يصب جُمار العشق في الحنايا لظى، يكتوي بحرماني منك.. هكذا يا عيوني..

نجح العدو في اختراق النسق الأول. مطلوب التعامل مع الهدف أمر بضرب 8 طلقة 4 متتالية والباقي منتظم بفاصل ـ 20 / ث ثانية.. بلغ عن حاضر.. حول. /الطاقم جاهز للتنفيذ.. حول.. حول. جاري.. حول.

كانت تنام في حضني، وكنت مستعداً أن أبقى هكذا إلى آخر العمر، انكشفت جبيتها السمراء قليلاً، وأمعنت التأمل الواثق في استدارة الفخذين، لم يكن عندي أي مانع أن أمرر كفي السمراء النحيلة فوق ذاك الربيع الهمجي المتوحش أو الذهبي المشع ضياء، فكرت كثيراً

كيف ستمر أصابعي بهدوء مع حوار باسم أو كلام من أي نوع وإن كنت قد خجلت كثيراً من شكل أصابعي السمراء المحروقة من شمس الصحراء، المتشققة من حمل دانات المدافع، مليئة بما يشبه الكدمات، أمسكت بيدي دمعتين كادتا أن تفرا هاربتين من زحام الحزن في العيون.

كانت تستغرق في نوم عميق كطفلة بريئة تشعر بالأمان. بين ساعدي / السرية الأولى.. انتهى من ضرب 8 طلقات، 4 متتالية، والباقية منتظمة بفاصل 20 ثانية.. حول صح.... انتهى.. حول، الهدف تدمر بدقة.. حول. من بدر إلى أحد.. هل تسمعني حول.. أسمعك بوضوح.. حول. يتم انتقال تشكيل المعركة إلى منطقة النقطة م 160 نفذ الآن.. حول علم وجاري.

رجرجة السيارة البيجاسو في الصباح الباكر أشد من الكوابيس ليلاً وخروج الجنود عرايا لتدريبات الصول الذي لا ينام.

أول إشارة من عيونها أرسلتها خلف نظرة طفولية ممعنة في البراءة. كنت جالساً على الكنبة الفخمة وكانت هي تستدير لتصلح من وضع جهاز التلفزيون أمامي لأشاهد المباراة، تخرج الابتسامة الحلوة من فم قرمزي تعانق لهفتي وتردني لعصور وأزمنة الفرح، فرح التقاط الصور الأولى في مهرجان الحياة مرت أيامي. وهي تمر بيدها فوق ملامحي. تؤكد على وجودي محفوراً ليس على شاشة الكمبيوتر، ـ فلست واحداً من مواقع الإنترنت التي تدخلين. ولست أحد المعارف العامة إنما أنت عاصفة بكل المقدمات والتفاصيل.

ـ أتمنى أن تدق أصابعك على ملامحي يومياً..

ـ أنا أرسم صورتك ووجهك طوال الوقت أمامي على الشاشة.

ـ أنا واحد من تلك الملفات على دسك مربوط بكلمة سر تعرفينها وحدك.

(ثبت مكانك يا عسكري)

كلمة سر الليل.

النجوم.

مكانك. ثبت.

الشمس،

مكانك ثبت.

القمر،

مكانك ولا خطوة واحدة

كنت أرفع يدي خلف رأسي متأهباً للركوع على ركبتي كما أمر، عندما تذكرت أنه قال أن كلمة سر الليل هي سحاب داكن.

إلا أنه كان قد وضع فوهة البندقية الآلية في ظهري تماماً.

وقال بصوت خافت. أنت مين قال لك تخرج من العنبر.

إلا أنه ظل ممعناً في إخفاء تعاطفه مع موقفي حتى نطقت بكلمة السر، مضى إلى جواري في هدوء. وحزن نشتكي الأيام إلى لا أحد يكون المدفع جاهزاً والجميع على استعداد تام بعد تناول الغداء /الطابور الساعة الثانية... صفا.... انتباه استرخ انصراف.

رقة أصابعك الإمرة ولوحة المفاتيح اللعينة والكاب اللعين والأوامر اللعينة. والسترة الكاكي الأكثر لعنة من لعنة الفراعنة هذه أوامر وهذه أوامر.

ولكني أعود إليك آمر عمري بالصعود إلى الهاوية.

راضياً أن أكون ضمن الدخول والخروج والبرامج مكتظاً بشوق غريب لا نهاية له. تدريباً مستمراً على التفاصيل في قراءة وجهك ومعرفة الانحرافات لعلي أنتظر النهاية. وأبقى في لون الأحلام أختار أن أنسى كوابيس القبض على عمري، وإحكام الصمت على فمي ودموعي. بعد أن تظهر أمامي في أعلى أضغط بالموس ـ ضغطتين سريعتين وحدي وأفكر فيك بصدق سأجد نفسي في الطريق إليك. حاملاً بيرقاً أحمر موجهاً ضربة قوية إلى كل شاشات الكمبيوتر ليظل حضورك مخلوطاً بخطوط أيامي أتلقى إشارة من شوقي المهول تأمراني أمراً نهائياً أن أضمك إلى صدري بلا أي حذر وأجد نفسي متطهراً من ذنوبي أمامك، غافراً كل الخطايا أتمنى أن أعطى لك أمراً واحداً ( ) وأنا أجلس الآن أمام شاشة كمبيوتر أبعث له بالأوامر وهو في سرعة البرق ينفذ كل شيء، بلا أية علامات ولا مقدمات إنما هي نتائج العمر السحيق وأنت واقفة خلفي تحملين طفلنا الأول الذي جاء حسب التعليمات والأوامر

ولكنها من نوع آخر.

من مجموعة ورد الشتاء

الكسندر استروفسكي
والظواهر الاجتماعية والأخلاقية

د. غالب سمعان

كان الكاتب الروسي الواقعي ألكسندر أستروفسكي (1823 . 1886) ***Alexander Ostrovsky*** *أول من رفد الأدب في بلاده، بعدد كبير من المسرحيات، في الوقت الذي كانت فيه الكتابة المسرحية في بداية طريقها الإبداعي، ولقد تركز اهتمامه على إقامة مسرح قومي تقدمي، يهتم بالإنسان وقضاياه الاجتماعية الأخلاقية، ومن ثم فإنه آثر الانتماء إلى الحركة الواقعية* ***Realism*** *في الأدب، واعتبر الفن المسرحي أداة قادرة على تطوير الحياة، ومناحيها المختلفة،*

وعلى إصلاح الثغرات الموجودة في النظام الاجتماعي، الذي تتهدده سوءات أخلاقية متنوعة، وهذا الإخلاص للدور الطليعي الذي ينبغي للأدب أن يتبناه، ويحمله على عاتقه،

جعله يرفض، إلى جانب كتاب آخرين في بلاده، المذهب الطبيعي **Naturalism** الذي يقرر أن للبيئة الاجتماعية والعوامل الوراثية، دوراً حاسماً في تشكيل الأفراد، وفي صوغ تصرفاتهم وأفعالهم، أي أنه يؤمن بالحتمية، وينفي الإرادة الحرة، ويسعى إلى تطبيق النظريات العلمية على السلوك الإنساني. وكانت الحركة الواقعية قد ازدهرت رداً على إمعان الحركة الرومانتيكية في الذاتية، وارتباطها الوثيق بالمثال الأخلاقي الجمالي الأعلى،و تجاهل العرض الأمين للحياة، والواقعية التي توقفت كثيراً عند الطبقة الوسطى، لم تتجاهل القيم الأخلاقية الضرورية للنهوض بالحياة، ولم تعترف كالحركة الطبيعية بأن أفعال المرء هي ثمرة عوامل غريزية وانفعالية، أو اجتماعية واقتصادية، لا سلطة له عليها. وفي مؤلفاته المسرحية قدَّم ألكسندر أستروفسكي توصيفاً تفصيلياً لطبقة التجار، التي يحاول أفرادها، في كثير من الأحيان، الإثراء بأساليب غير مشروعة، بالإضافة إلى توصيفه لطبقات اجتماعية أخرى، وأهمها طبقة الموظفين، وذلك في مسرحيته الهامة التي حملت عنوان (وظيفة مربحة)، وفيها يدور صراع بين فئة لا تكتفي بالراتب الذي تتقاضاه لقاء عملها، بل تتبنى فلسفة حياتية نفعية تتقبل الرشوة، وتسعى جاهدة إلى جمع المال، والتمتع بالمناصب والرفاهية، والتبرج الاجتماعي، وهي تعتبر الرشوة نوعاً من العرفان بالجميل والامتنان، وتحاول التصرف بحنكة ومهارة، فلا تتمادى في غيها تمادياً منكراً، أي أنها تعمل على زيادة رصيدها من المال بأسلوب غير مشروع، وتدريجي في الوقت نفسه، وهي تربط بين الذكاء والغنى، لا بل إنها تعتبر أداءها الذي يمكنها من اكتساب المال، والتمتع بالحياة، والاستحواذ على المناصب العليا، أداء عبقرياً تماماً، وهذه الفلسفة الحياتية النفعية يمثلها في المسرحية فيشنيفسكي، ومعاونه يوسف، وبيلاغوبوف الذي اقتنع بقيمهما، وتصوراتهما عن الحياة والسعادة، وعن كيفيات الحصول على المال، والوصول إلى المكانة الاجتماعية، عن طريق الرشاوى، ولدى هؤلاء الثلاثة يعثر القارئ على أقوال تتصف بالوقاحة، وتمتدح الاحتيال والغش.

وبالمقابل يصور لنا الكاتب مجموعة من الموظفين العاديين، الذين يصطدمون بالواقع المر، ويعجزون عن احتمال المصاعب التي تعترضهم، فالفاقة تلتصق بهم، ولا يقدرون على الفكاك من أوضاعهم البائسة، أو على تعديل طبائعهم الأخلاقية، وتبني فلسفة نفعية تعتبر الاختلاس والرشوة عملاً مشروعاً وذكياً، ولا غبار عليه، وهؤلاء يمثلهم البطل المثقف جادوف، الذي يتصدى بكل قواه، للمبادئ الأنانية النفعية، ويرفض الفرصة المتاحة أمامه، والتي يقدمها له خاله فيشنيفسكي، بالإضافة إلى زميله المدرس ميكين، الذي يتخلى عن الحب، ذلك الحق الطبيعي والضروري، ويحيا حياة بائسة لأنه لا يملك المال الكافي، الذي يمكنه من إعالة الأسرة، وداسوجيف أيضاً الذي يتعلم و يختص بالمحاماة، ويقبل القيام بأعمال غير شريفة تماماً، تحت وطأة الحاجة، دون أن تتكون لديه القناعة بصواب أفعاله، أي أنه يحيا بطريقة

تخالف قناعاته، وليست كمثلها حياة فيشنيفسكي وأعوانه، الذين يحيون حياة قائمة على مبادئ نفعية، ويعتقدون بأنها المبادئ الصائبة والعبقرية معاً. وثمة فارق كبيرة جداً، بين المواقف التي يمكن رصدها في السياق الحياتي العادي، ومواقف المفكرين والأدباء الذين يحتكمون إلى بصائرهم، وينفرون من المبادئ التي يتبناها الكثيرون، سعياً وراء منافعهم الخاصة، دون أن تكون لديهم القدرة على إنماء حياتهم وتطويرها من الداخل، فالكاتب الروسي الآخر ليون تولستوي **Lew Tolstoy** (1828 . 1910) يدعو في مؤلفاته، إلى الالتزام بالقيم الأخلاقية، والتنكر للدوافع الأنانية النفعية المسؤولة عن السوءات التي تحفل بها الحياة الواقعية، وفي هذا السياق انتقد القيم المادية التي ارتكزت عليها الحياة في الغرب الأوروبي، وهاجم المال وشروره، والفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه **Friedrich Nietzsche** (1844 . 1900) يحن في خاطرته التي حملت عنوان "العودة" والتي أوردها في كتابه الإشكالي (هكذا تكلم زرادشت)، إلى العزلة، وينفر من الآراء المبتسرة، ويرى أن كل غني بماله فقير بعقله، وأن أغرب ما يلقاه المرء أن يكون في السرقة سعادة أكثر مما في الأخذ، وأن يكون في الأخذ سعادة أكثر مما في العطاء. ومن الناحية الظاهرية يبدو أن نمط الحياة الذي يقوده فيشنيفسكي، يحقق الظفر والغلبة على ذلك النمط الذي اختطه لنفسه جادوف، وزملاؤه من الموظفين العاديين الشرفاء، غير أن الحقيقة خلاف ذلك، فأولئك الذين يتصفون بالغنى الداخلي، والقادرون على الارتقاء بذواتهم، هم الذين ينتصرون دائماً، والناس لا يعتقدون بالرغم من كل شيء، بغير المبادئ والقيم الأخلاقية الشريفة، وإن أقدموا على تجاوزها، والتنكر لها.

وفي إيطاليا اعتبر الشاعر والمفكر الإيطالي المتشائم جياكومو ليوباردي **Giacomo Leopardi** (1798 . 1837) أن الحياة تحفل بالصراع، بين فئة الشرفاء، وفئة أخرى يمثلها غير الشرفاء أو الأوغاد، وعندما ترك موطنه وأقدم على زيارة روما، فوجئ بالضآلة التي يتصف بها أولئك القاطنون فيها، وباهتماماتهم الحياتية الهزيلة، واعتمادهم النفاق والغش في تصريف شؤونهم الحياتية، وبالرغم من اعتقاده بأن الأخلاق والعدالة والسعادة تنتمي إلى مملكة الأوهام، فإنه انطوى على الخلق الشريف، إلى حد عظيم، وهو أمر ساهم في عرقلة أي مسعى يقوم به بقصد مقاربة السعادة، والوصول إلى القدر الذي يستحقه أمثاله من العباقرة منها، وفي واحدة من محاوراته يقرر أن النفس العظيمة غير قادرة على انتزاع نصيبها من السعادة، وأن سمو أخلاقها ونبلها كثيراً ما يعترض سبيلها، على أنها تحظى باحترام الأجيال اللاحقة، وتكريمها لها، وكمثله سعى الشاعر العربي الكبير أبو العلاء المعري (973 . 1058) إلى اكتساب المجد، عن طريق الانطواء على الفضائل الأخلاقية، والاتصاف بالشرف والنبل، واعتقد أن الغنى الداخلي أثمن بكثير من الغنى الخارجي، الذي يترافق مع بنيان أخلاقي هزيل، وغير مكتمل، وفي قصيدته التي رثى بها جعفر ابن علي بن المهذب، يرى أن قيمة الرجل الشريف تبرز جلية لدى التعرف إلى نقيضه الرديء، وأن ما يبقى من المرء بعد وفاته إنما

هو أفعاله، وليس ممتلكاته:

والشيء لا يكثر مداحه
إلا إذا قيس إلى ضده
لولا غضا نجد وقلامه
لم يثن بالطيب على رنده
ما رغبة الحي بأبنائه
عما جنى الموت على جده
ومجده أفعاله لا الذي
من قبله كان ولا بعده
لولا سجاياه وأخلاقه
لكان كالمعدوم في وجده

وبالطبع فإن اتصاف المرء بالنبل الأخلاقي، وعدم إمكانية التراجع إلى الوراء، يجعله يواصل ارتقاءه وتعاليه الذاتي باستمرار، وهي ظاهرة بارزة لدى ليوباردي في بعض من محاوراته كتلك التي حملت عنوان "بين الطبيعة وإحدى النفوس" ولدى المعري في قصائده الفخرية تحديداً. وفي السياق ذاته، انطوى الشاعر العربي الآخر أبو الطيب المتنبي (915 . 965) على النبل والشرف، واتصف بالقدرة على الارتقاء الدائم، ولدى عودته إلى العراق بعد انتقاله من حلب إلى مصر وارتحاله عنها، كان قد اكتسب خبرات حياتية عظيمة،و معرفة بطبائع الناس، والنواقص التي لا يقدرون على النأي بذواتهم بعيداً عنها، وهذه المعرفة جعلته على دراية أعمق بحقائقه الرفيعة، وهو أمر دفعه إلى الاعتداد بنفسه أكثر فأكثر، والتقليل من شأن الناس في زمانه، والاستهانة بهم، وهذا كله ترافق مع ارتقائه إلى أقصى درجات السمو السيكولوجي الأخلاقي، وكمثله فإن الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الذي اعتنق فلسفة قائمة على التعالي الذاتي الموصول، ينأى بنفسه في بعض من خواطره، عن الطبائع البشرية التي تنطوي على الصغارة، وكل ما هو رديء، ليتمكن من تجاوز حالة الاشمئزاز التي ألمت به، وليظفر بالنقاء والغبطة، وإلى ذلك فإنه يستهزئ بالسعادة التي يتمتع بها غير القادرين على تطوير ذواتهم وإنمائها، استهزاء عظيماً.

على أن الموظف جادوف نموذج عادي، وليس ذلك الرجل العبقري القادر على مواجهة أعدائه، الذين يحفل الواقع الحياتي بأمثالهم، على نطاق واسع، وفي المسرحية يتزوج الفتاة الرقيقة بولينا، على حين تتزوج أختها يولينكا الموظف بيلاغوبوف، وتنعم معه بالثراء والرفاهية والتبرج، وتحيا حياة أرستقراطية نبيلة، فلا يشغلها أمر غير الاهتمام براحتها، وبظهورها البارز من الناحية الشكلانية الخارجية، في المحافل الاجتماعية، وهي تعتبر حياتها نموذجاً للحياة المثلى، وإلى جانبها تقف والدتها كوكوشكينا، مؤيدة مواقفها، وكلاهما ترثيان لمصير بولينا التي تعاني من العذاب والفاقة والبؤس والملل، مع جادوف الذي رفض الرضوخ أمام الإغراء الذي قدمه له خاله فيشنيفسكي، في بداية أمره مع الحياة الواقعية، غير أنه تراجع عن مواقفه أمام إصرار زوجته الشابة على هجرانه، إن لم يعمد إلى كسب المزيد من المال، الذي يمكنها من العيش بطريقة مماثلة لتلك التي تمكنت أختها من إدراكها، بفضل المال الذي يحصل عليه زوجها بيلاغوبوف بوسائل غير شريفة. ومما تطرق إليه الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور **Arthur Schopenhauer**

(1788 . 1860) في تأملاته طبيعة المعاناة، التي تثقل كاهل الناس في السياق الاجتماعي، لينتهي إلى حقيقة مفادها أن الملل هو الآفة التي تتخبط في أوحالها الطبقة الأرستقراطية، والفاقة تلك الآفة التي تقبض على أعناق البسطاء العاديين، ومع ذلك فإن طبيعة حياة بولينا تجعلها تستشعر، بالإضافة إلى الفاقة، الملل القاتل، الذي هو حالة لا تعترف يولينكا بوجودها في حياتها، وإن كانت التقديرات تؤكد إمكانية ظهورها بالحدة التي يمكن توقعها، وكآرثر شوبنهاور اعتقد الأديب الإنكليزي توماس هاردي **Thomas Hardy** (1840 . 1928) بأن الإرادة اللاعقلانية هي التي تحرك الكائن البشري وتحفزه، دافعة إياه إلى الكفاح في الحياة بطرائق متنوعة، وكنتيجة منطقية لحالة المعاناة القائمة في حياة الناس، امتدح عاطفة الشفقة حيال الآلام التي تستهدف لها حياة الإنسان، وفي سياق يركز على الدوافع السيكولوجية كحقيقة قائمة في الذات البشرية، يصف في قصيدته (الفتاة التي دمرها فقد عفافها) الفارق بين فتاة ارتضت حياة الفاقة، دون تذمر أو شكوى، وأخرى نفرت منها، وحنت إلى حياة الرفاهية والأناقة والتبرج، غير أنها وقد أصبحت مالكة للمجوهرات والملابس الغالية الثمن، فقدت عفافها وبراءتها، ومع ذلك فإنها تبدو راضية بقدرها في هذه الحياة الدنيا.

واللافت في مسرحية (وظيفة مربحة) أن كوكوشكينا تبرر انحراف الزوجة، التي ترزح تحت وطأة الفاقة والعوز،وهي فكرة أثارت مخاوف جادوف، من أن تؤثر هذه الآراء على زوجته الرقيقة بالينا، والواقع أن هناك من الرجال من حاول الاتصال بزوجة فيشنيفسكي، وإنشاء علاقة غرامية معها، وهو الرجل الكهل الذي ارتضى لنفسه الزواج من امرأة شابة، وأغدق عليها الهبات والمجوهرات والهدايا، غير أنها ظلت على نفورها منه، ومعاندتها له، حتى النهاية، فلقد أدركت زيف النمط الحياتي الذي اختطه زوجها لحياته، والأساليب غير المشروعة التي مكنته من اكتساب المال، والحصول على الممتلكات، وإن رفضها لحبه، وإقدامه على التذلل أمامها، في أكثر من مناسبة، لاكتساب رضاها والظفر بقلبها، يقدم دليلاً قوياً على خطأ نظريته، التي تعتبر المال قادراً على شراء أي شيء، بما في ذلك الحب نفسه، وإذا كان المدرس ميكين يمثل نموذج الرجل العادي الذي لا يقدر على مواجهة الواقع، ويتخلى عن حقه في الحب،وداسوجيف يتراجع أمام الواقع، ويقبل الرشوة دون اقتناع منه بمشروعيتها، وجادوف ذاك الذي يقبل التراجع بعد جهاد وتمنع طويلين، فإن لوبيموف الذي أحبته السيد فيشنيفسكيا حباً بريئاً، والذي لا يظهر في المسرحية كشخصية مستقلة، يبقى على مبادئه، ويدفع ثمناً باهظاً لمواقفه الشريفة، وينتهي مآله إلى الدمار، بتدبير من فيشنيفسكي الذي اعتبره عدواً خطراً على مكانته. وفي كثير من الإبداعات المسرحية والأدبية العالمية، تطالعنا تلك المواجهة بين القيم النفعية التي ترى في الجاه المادي والمناصب الرفيعة غاية لها، وتلك القيم التي تركز على الغنى الأخلاقي الداخلي، وعلى قيمة الحب نفسها، ففي مسرحية (تاجر البندقية) للكاتب الإنكليزي وليم شكسبير **William Shakespeare** تقبل بورشيا الجميلة الزواج

من بسانيو، الذي يفتقر إلى المال اللازم لإتمام مشروع الزواج منها، وكلاهما يهتمان بالقيم الأخلاقية والروحية، ويعتقدان بأسبقيتها على ما عداها من القيم، وفي مسرحيته الأخرى (الملك لير) ترفض ابنة الملك الصغرى كورديليا الانجراف وراء بريق السلطان والمال، وتتصرف وفق مبادئها الأخلاقية الشريفة، وهو موقف يجعلها تفقد مكانتها في نظر والدها الملك، الذي يفشل في إدراك التكوين الحقيقي لبناته الثلاث، غير أن ملك فرنسا يمتدح فضائلها، ويتخذها زوجة له. وفي كتابه (الأرواح المتمردة) وتحت عنوان "وردة الهاني" يروي الكاتب العربي اللبناني جبران خليل جبران (1883 . 1931) حكاية هذه السيدة، التي تزوجت من رجل أرستقراطي غني، يكبرها سناً، ويتصف بالأخلاق التي يعتبرها الناس كريمة، غير أنه تقليدي تماماً، وغير قادر على إدراك الحقائق الروحية، والمعاني التي تنطوي عليها عاطفة الحب، عندما يكون مثالياً وحقيقياً، والواقع أنه أغدق على زوجته المال والعطايا، وكل ما تتطلبه الحياة المترفة، واعتقد أن أداءه هذا كاف كي يمتلك قلبها، ويحظى بحبها الدائم، غير أنها أدركت ببصيرتها الحية، أن الحب عاطفة سامية، ولن يكون ممكناً شراؤه بالمال، وبالرغم من قوة الأعراف الاجتماعية وسلطانها، فقد تمردت على حالها البائسة، من الناحية الروحية، وهجرت زوجها، وآثرت الحياة مع رجل فقير، وروحي الميول، في منزل متواضع، غير آبهة بالتصورات الاجتماعية التي تعتبرها سيدة ذات صفات غير أخلاقية، أو بالأسى الذي حل بزوجها، نتيجة هجرانها له.

الكسندر استروفسكي والظواهر الاجتماعية الأخلاقية..

ويبدو أن السيدة فيشنيفسكيا التي أحبت لوبيموف، قد امتلكت روحاً متمردة كتلك التي امتلكتها وردة الهاني، غير أنها لم تمتلك قوة كافية للتمرد من الناحية السلوكية، ومع ذلك فإن موقفها الأخلاقي الشريف من نفسها، ومن الآخرين، جعلها تتحسر على شبابها الضائع، وترثي لحالها الذي ساقتها إليه الأقدار، ويبدو أن التمرد يتطلب على الدوام، ثمناً تدفعه الأرواح المتمردة على واقعها، أو على جملة من المفاهيم التي تعتبرها غير صائبة، بالرغم من شيوعها وسيطرتها على الشؤون الحياتية، وعلى الحياة نفسها، وأغرب ما في موقف فيشنيفسكي من زوجته أنه يواصل إغداق الهدايا عليها باستمرار، ويتذلل أمامها عندما يلحظ انصرافها عنه، بالرغم من كل مجهوداته التي يبذلها قصد امتلاك فؤادها. وفي كل الأحوال يتصل الأفراد الشرفاء بالاستقامة والبراءة، غير أن الواقع يجعلهم يتعاملون مع الحقائق الواقعية بطرائق مختلفة، أي أنهم يختبرون عالم الخبرة، وما فيه من معاناة وتكالب على الخيرات المادية، والجاه والنفوذ، وما يميز العباقرة منهم كجبران خليل جبران، والشاعر الإنكليزي وليم بليك **William Blake** (1757 . 1827) على ما بدا في ديوانه (أغاني البراءة والخبرة)، إصرارهم على الالتصاق بالبراءة، التي انفصلوا عنها بطريقة أو بأخرى، دون أن يتخلوا عنها، باعتبارها الدعامة الأساسية التي تستبطن كيانهم السيكولوجي الأخلاقي، وإذا كان الأدباء الروحيون قد أغفلوا أهمية المال فإن الشاعر الروماني القديم أوفيديوس **Ovid** قد اعتبره في مؤلفه (فن الحب) ضرورياً، وكافياً وحده، للوصول إلى

المرأة وامتلاكها، وما من ضرورة لتمتع الرجل بالمهارات التي يتطلبها افتقاره للغنى المادي، إذا ما أراد الاستمتاع بالعلاقات الغرامية، وأوفيديوس يتحدث في كتابه إلى قوم ارتقوا سلم الحضارة، وعرفوا أسباب اللهو، والحياة المترفة العابثة.

ويبدو بوضوح في مسرحية (وظيفة مربحة) أن فيشنيفسكي وأعوانه لا يعرفون غير عالم الخبرة، وما فيه من تنافس وتنازع على الأملاك، وموقفهم هذا لا يتصف بالقوة، وإن اعتقدوا خلاف ذلك، وهم لا يحنون أبداً إلى عالم البراءة، وأكثر من هذا فإنهم لا يقدرون على مقاربة هذه الحالة الشعورية، التي أثنى عليها مفكرون كبار كالفرنسي جان جاك روسو **Jean Jacques Rousseau** (1712 . 1778) في مؤلفه (العقد الاجتماعي). ومهما يكن من أمر فإن تجريد فيشنيفسكي من منصبه، واستدعاءه للمحاكمة في نهاية المسرحية، وإصابته بالنوبة القلبية، يجعل جادوف وزوجته بالينا يتراجعان عن مطلبهما، ويقبلان العيش وفق المبادئ التي آمن بها في بداية مشواره الحياتي، وفي هذه الأثناء يعترف يوسف بأن أفعال الإنسان أكثر أهمية من أي شأن آخر، وفي تأملاته التي تستثيرها في نفسه هذه الحادثة، يرى بطلان سعي الإنسان الهادف إلى كنز المال، واكتساب السلطان، والمترافق مع المعاناة والتعب، وهي فكرة يعرض لها أبو العلاء المعري في قصيدته التي رثى بها الفقيه الحنفي:

تعب كلها الحياة فما أعجب

إلا من راغب في ازدياد

وثمة إشارة أخرى إلى أن نهاية فيشنيفسكي ليست نهاية الميل البشري للاحتيال، وتجاوز القوانين، والإثراء بطرائق غير مشروعة، فالحياة مليئة بأمثاله، وما إن يغيب واحد منهم حتى يظهر آخر، ويأخذ مكانه، ويتبنى فلسفته المادية النفعية في الحياة، ودائماً يحتدم الصراع بين من يمثل الأطماع والمفاسد، ومن يمثل الأخلاق الكريمة، ففي مسرحية (عمدة حي سانيتا) للكاتب الإيطالي إدواردو دو فيليبو **Eduardo de Filippo** يتعرض البطل دون أنطونيو للاعتداء والإيذاء في بداية حياته، ويتخذ قراره بإقامة العدالة في بلدته، خاصة وأن القوانين الموضوعية تعجز أحياناً عن إنصاف المظلومين، جراء تدخل الأقوياء، واحتيالهم وتجاوزهم لها، وعندما يدفع حياته في النهاية ثمناً لرسالته، التي كرس لها كل مجهوداته، فإن القارئ يلحظ أن غيابه لا يعني افتقاد أمثاله من الرجال العادلين، الذين يندفعون وراء تحقيق غاياتهم الأخلاقية، التي تحول دون انحدار الحياة الاجتماعية وتهاويها، ومن ناحية أخرى فإن الاندفاع وراء المنافع المادية في مسرحية (وظيفة مربحة) يترافق مع انحدار أخلاقي، وأغرب ما في الأمر أن بيلاغوبوف يعتبر يوسف مثاله الأعلى، وأن هذا الأخير ينظر إلى فيشنيفسكي باعتباره المثال العظيم الذي ينبغي الاقتداء به، وهم جميعاً يربطون بين السمو والرفعة، وبين اطراد الإثراء وتعاظمه، وليس السمو لدى كتاب أدباء كالإيرلندي أوسكار وايلد **Oscar Wilde** (1854 . 1900) أكثر من تجاوز حالة الرذيلة، والالتصاق بالفضائل الأخلاقية، أو الحنين إلى الالتصاق بها، واكتساب القدرة على مقاومة أية إغراءات آثمة.

والواقع أن أداء فيشنيفسكي ويوسف وبيلاغوبوف النفعي يمكنهم في وقت لاحق، من الحصول على المال الوفير، بالرغم من خلودهم إلى حياة الاسترخاء والكسل، في حين لا يتمكن جادوف من الحصول على أقل القليل، وهو الذي اعتاد القيام بأعمال متنوعة، من الصباح وحتى المساء، وفي مقدمة مؤلفه الفلسفي (خوف ورعدة) يتوقف الفيلسوف الدانماركي الوجودي سورن كيركجارد **Soren Kierkegaard** (1813 . 1855) عند هذه الظاهرة، ليقرر أن عالم الواقع يخضع لقانون النقص، وفيه تتكرر تلك الواقعة التي لا يحصل فيها من يكدح على المال، الذي يكفيه، في حين يحصل من ينام على المال بوفرة، وعلى النقيض من هذا فإن من يكدح في عالم الروح، هو وحده من يصل إلى الغاية المرجوة. وفيما يتعلق بالإثراء تبنى الشاعر اليوناني القديم هيزيود **Hesiod** وهو شاعر أخلاقي تماماً، فكرة الإثراء الشريف، فالأخلاقي يقدر على الإثراء دون اللجوء إلى أي نوع من الاحتيال والغش، وبالفعل فإن والد سلمى كرامة في رواية جبران خليل جبران التي حملت عنوان (الأجنحة المتكسرة) ينجح في الإثراء، وهو الرجل الفاضل، وإن كفاح الإنسان الذي يمكنه من إدراك السعادة، كحالة شعورية في الحياة الدنيا، يمكن له أن يكون أخلاقياً فقط، وليس نفعياً، بأي شكل من الأشكال، ففي رواية (جين إير) للكاتبة الإنكليزية شارلوت برونتي **Charlotte Bronte** (1816 . 1855) تتمكن البطلة من إدراك سعادتها، عبر إصرارها على المبادئ الأخلاقية، والتزامها بالاستقامة والنزاهة، رغم المعوقات الكثيرة التي اعترضتها في حياتها. ومما يعمد إليه فيشنيفسكي وأعوانه في مسرحية (وظيفة مربحة) انتقاد البطل جادوف باستمرار، واتهامه بأنه يحسدهم على المكانة التي تبوأوها، بأساليبهم النفعية، القائمة على الاحتيال وقبول الرشاوى، وكثيراً ما سخروا من أخلاقه، ومن إمكانية إلقائه عليهم محاضرات في الأخلاق، غير أن موقفهم هذا يجعلهم يسخرون بطريقة غير مباشرة، من كثير من الرموز التي ظهرت في التاريخ الإنساني، فالفيلسوف الرواقي إبكتيتوس **Epictetus** (55 . 135) اقتصر نشاطه الفكري على إلقاء محاضرات ذات قيمة عظيمة في الأخلاق، ولقد مكنه نبوغه الفكري، وسموه الأخلاقي، وحياته البسيطة، من اكتساب المجد الباقي، وفي أيامه اعتادت الطبقة الأرستقراطية التوافد إلى مجلسه، والاستماع إلى محاضراته، وأكثر من هذا فإن الإمبراطور الروماني نفسه كان يتوقف كي يستمع إلى أقواله الحكيمة. وبالرغم من إصرار فيشنيفسكي ويوسف وبيلا غوبوف على أنهم أدركوا السعادة، وظفروا بالاطمئنان والأمان، إلا أن كآبتهم، وسيطرة الحزن واليأس عليهم، لدى افتضاح أمرهم، يؤكد بهتان مساعيهم وادعاءاتهم، وليس كمثلهم أولئك الذين قاربوا مفاهيم السعادة والاطمئنان، وانطووا عليها في قرارة نفوسهم، فالتجارب الحياتية أثبتت متانة بنيانهم الجواني، وقدرتهم على احتمال النوائب، دون خوف أو وجل، وهو ما عبر عنه الكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة (1889 . 1988) في قصيدته التي حملت عنوان (الطمأنينة)، وما من شعور لدى هؤلاء بالضلال أو بغيره من الأحوال البشرية المرفوضة، وكل هذا بفضل جوهرهم الأخلاقي المتماسك، وعدم تجاوزهم للاستقامة والنزاهة.

الهوامش:

1 . ألكسندر أستروفسكي، وظيفة مربحة، ترجمة د. هاشم حمادي.
2 . مجموعة من المؤلفين، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة: محمد الجورا، ليون تولستوي.
3 . فريدريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: فليكس فارس.
4 . علي أدهم، تراث الإنسانية، محاورات ليوباردي.
5 . أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي، أبو العلاء المعري.
6 . حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، أبو الطيب المتنبي.
7 . أندريه كريسون، آرثر شوبنهاور، ترجمة: أحمد كوى.
8 . مجموعة من المؤلفين، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة: محمد الجورا، توماس هاردي.
9 . وليم شكسبير، تاجر البندقية، ترجمة: د. مختار الوكيل.
10 . وليم شكسبير، الملك لير، ترجمة: د. محمد عناني.
11 . جبران خليل جبران، المؤلفات العربية، الأرواح المتمردة.
12 . د. عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد، مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي، وليم بليك.
13 . أحمد عبد الرحيم أبو زيد، تراث الإنسانية، فن الحب لأوفيديوس.
14 . د. حسن سعفان، تراث الإنسانية، العقد الاجتماعي لجان جاك روسو.
15 . إدواردو دو فيليبو، عمدة حي سانيتا، ترجمة: د. سلامة محمد سليمان.
16 . رمسيس عوض، تراث الإنسانية، صورة دوريان غراي لأوسكار وايلد.
17 . سورن كيركجارد، خوف ورعدة، ترجمة: فؤاد كامل.
18 . د. محمد سليم سالم، تراث الإنسانية، الأعمال والأيام لهيزيود.
19 . شارلوت برونتي، جين إير، ترجمة: محمد عادل عبد الخالق.
20 . د. محمد سليم سالم، تراث الإنسانية، محاضرات إبكتيتوس.
21 . ميخائيل نعيمة، الأعمال الكاملة، همس الجفون.
22 . **Encarta Encyclopedia: Realism & Naturalism.**

محاولة للدخول
إلى عالم يوكيو ميشيما

عبد الباقي يوسف

يأتي نبأ انتحار الروائي الياباني يوكيوميشيما غارقاً في السوداوية والفجيعة.. ويغرينا لمعرفة المزيد عن حياته وعلاقاته ونشاطاته.. ميشيما.. هذا المثير المرشح لجائزة نوبل للآداب... الذي يتوقع النقاد فوزه بها.. ينتحر بطريقة بطولية تشهره أكثر من نوبل ذاته وبسرعة لا تبلغها سرعة.

ولد كيميتاك هيرادكا . الذي بات يعرف بيوكيوميشيما . في اليوم الرابع عشر من شهر كانون الثاني سنة 1925 لأسرة محافظة جداً على التقاليد الساموراي... وفور ولادته استطاعت جدته لأبيه أن تختطفه وتربيه حسب مزاجها في بيتها الصغير..

وكبر يوكيو على سماع قصص ومغامرات الساموراي من جدته التي لا أحد في حياتها غيره. وإن كانت تستمتع بملء فراغها برفقة حفيدها غير الهادئ فإنه كان على العكس يرى الاهتمام سيطرة على أوقاته وحريته في اللعب مع أصدقائه الأطفال في الشارع أو في أي زاوية أخرى.

كانت هذه الجدة تأخذه إلى المسرح حتى تبعده عن الضجر والسأم، وأصبح يشاهد "النو" بشكل متواصل برفقة جدته.

***

عندما يصبح في الثانية عشرة من عمره يهرب بغتة من جدته المستبدة ويلجأ إلى البيت للعيش مع والديه، وإن كان لسوء حظه أن والده من أشد الكارهين للأدب والكتب والأوراق، فإن من حسن حظه أن والدته كانت تناقضه تماماً فكانت تهتم بالإصدارات الجديدة، وتقرأ الدوريات وتفضل الأدب على كل شيء وعرفت اهتمام ابنها بالأدب فشجعته ورأت فيه كاتباً مسرحياً.

عندئذ كتب يوكيو العمل الأول في حياته وهو عبارة عن رواية وأنجز هذا العمل الذي عنوانه "بيت" في الرابعة عشرة من عمره وفور إنجازها وقع عليها الأب ورأى الرواية المكتوبة بخط يد ابنه، لم يحتمل فهجم عليه وصفعه ثم مزق الرواية وحرقها ولم يترك منها سطراً، وعاقبه عقاباً مرعباً. والأكثر أنه هدده بالطرد إذا ما صادف ورأى أي قلم بيده.

أمام رغبته الملحة للكتابة واضطهاد والده وتشجيع والدته قرر أن يكتب خلسة عندما يتأكد من خروج والده أو سفره، أو نومه عندما يكون في البيت.. يكتب على دفتر ويحافظ عليه بدقة ويخفيه في أماكن لا تخطر لبال الأب.

لقد بدا الدفتر بالنسبة له أشبه بالكنز، بل إنه الكنز بعينه وفي هذه الظروف يكتب عمله المتميز "اعترافات قناع" وينجزه بعد سنوات. وربما عمله في وزارة المالية أتاح له أن يكتب في أثناء الدوام فتجرأ لأول مرة وأقدم على طبع هذا المخطوط، وعند نشره لفت أنظار كبار النقاد وكتبت عنه الصحف والمجلات اليابانية فتحسن وضعه الاقتصادي مما شجعه على تقديم طلب الاستقالة من وزارة المالية بفضل طباعة الرواية ليتفرغ للأدب والكتابة.

***

يظهر من عنوان الرواية أنها تمس الروائي نفسه أي هي سيرته، يدرس فيها سحر الموت فالجنس هنا يقترن بالموت، ولكن أي موت.. الموت الذي يهب الحياة للآخرين، لجيل جديد لا يمكن له أن يولد إلا بعد أن تتم هذه العملية الحاسمة ولدى إلقاء الضوء على علاقاته يحاول.. يوكيو أن يخفي تفاصيل هذه الوقائع، وهو من نمط مارسيل بروست.. ربما لعلاقاته السياسية والاجتماعية الواسعة.. لذلك لا يصل إلى الاستقرار النفسي.. فيبدو مضطرباً في حياته.. وحتى في لحظات انتحاره.. إنه صراع نفسي حاد بين الواقع الذي لا يغفره المجتمع الياباني وبين الكاتب الذي ينظر إليه الشعب نظرة فيها الكثير من القداسة والبابوية والوقار.

يكتب يوكيو الرواية ولا يستقر فيكتب القصة القصيرة.. ثم يكتب المسرح.. ويعبر عن أفكاره بالمقالات.. ولا يستقر فيلجأ إلى السينما.. كتابة وتمثيلاً..

ومن الجهة الأخرى يعلن انتساب أفكاره إلى اليمين المتطرف.. ثم يسحب كلامه فيدخل اليسار... ثم لا يلبث أن يترك كل شيء ليتفرغ للرياضة ويصبح من دعاة القوة الجسمانية في اليابان.

على الجسد أن يكون قوياً، وهنا على ما يبدو يتأثر بنيتشه.. ثم يعود إلى السياسة في أواخر حياته ويشكل ميليشيا خاصة به يسميها

"المجتمع الدرع".

***

لقد ترك يوكيو آثاراً كبيرة في معظم الأجناس الأدبية خلال حياته الأدبية القصيرة تزيد في مجملها عن مائة مجلد وتحتوي على ثلاثين رواية، ومجموعة كبيرة من القصص القصيرة والمسرحيات إلى جانب العديد من المقالات والدراسات الأدبية التي نشرت في الصحف والدوريات اليابانية.

يوكيو يفهم جيداً عبارة أبيقور ويعجب بها ويرددها في أعماقه: "ما دمنا نعيش فالتفكير في الموت في غير محله.. وعندما نموت ينعدم وجودنا فلا موجب إذا للخوف من الموت".

إنه لا يخاف الموت.. وليس بمقدور الموت النفسي أن يجد طريقاً إليه.

يكتب في دراسة عن جورج باتاي:

أريد أن تحبيني حتى في الموت

أما أنا فإني أحبك هذه اللحظة

في الموت.

ويواصل تصوير مشاهد التصوير الموتي في أفضل وأرقى أعماله الإبداعية: صوت الأرواح البطولية . وطنية . عطش للحب . وفي الثلاثية الروائية (بحر الخصوبة).

يقول يوكيو قبل انتحاره: "أريد أن أجعل من حياتي قصيدة".

وبعد انتحاره نستخرج جملة هامة من سيرته: "اعترافات قناع" هي: "كانت تصيبني الرعشة مع لذة غريبة حينما كنت أفكر بموتي، كنت أشعر أنني ملكت العالم بأسره".

إنه شكل من أشكال ممارسة أقصى حدود الحرية.. امتلاك كل شيء في لحظات خسران كل شيء.. بيد أن مفهومه للموت يغدو أكثر نضجاً في روايته الكبيرة: "الشمس والفولاذ" فعندما يطير في طائرة حربية يشعر للحظة ما أن روحه تنفصل عن جسده ويتمتم بينه وبين نفسه: "في مكان ما يجب أن يوجد مبدأ ما يتوصل إلى أن يجمع بينهما ويصالحهما.. وخطر ببالي أن هذا المبدأ هو الموت". ولكن لا ينبغي ليوكيو على الأقل أن يرضخ لشبح ما.. ويقاد إلى الفراش.. ليدخل الشبح خلفه، يمد يده ويسحب روحه.. بينما يوكيو يستلقي في الفراش مستسلماً له حتى ينجز مهمته ويهرول قبيل الضوء، لابد أن يحتدم التصادم بينهما، وهذه هي دقائق اللذة التي ينظر إليها البطل بشغف وينتظر قدومها بشوق إنه صراع ممتع بين الجسد الذي يتمسك بالعالم وبين قوة الشبح الشبح، الجسد يتمسك بالعالم، والشبح يصر على أن يسلمه حياته.

هذه هي الدقائق الحاسمة التي عليها أن تطول . لذلك كله يلجأ إلى رياضتي / الكندو . والكاراتيه / وتمارين رفع الأثقال ويغدو من دعاة تقديس القوة الجسمانية والعضلية في اليابان ويطلق مقولة سرعان ما تذاع: "أن الشيء الذي يقي الجسد في النهاية من أن يصبح مضحكاً هو عنصر الموت الذي يستوطن جسماً عامراً بالصحة".

وتقرع أجراس الموت في كتاباته الأخيرة ويواصل نشاطه الجسمي والسياسي والعضلي.. ويشعر بأنه يقترب من دقائق التصادم الكبرى في تاريخه.. لن يموت بصمت على سرير ميت، إن موته سيكون مواجهة ميتافيزيائية.. سيكون

مشهداً مذهلاً يبهر العالم ويهز اليابان لسنوات طويلة. وبعد الصراع يستوطن الهدوء. يستقر الشبح ويسترد أنفاسه بعد أن يسلب الجسد آخر رعشة، يتخيل يوكيو لحظات ما بعد الصراع: "حديقة وضيئة آمنة لا تتفرد بشيء خاص، يسمع فيها صرير الزيزان كأصوات تنبعث من سبحة وردية يفركها المرء بين يديه... كأنه قد وصل إلى مكان ما.. ولم تعد لديه ذاكرة ولا أي شيء، وشمس الصيف تغرق الحديقة الهادئة".

***

الانتحار على طريقة /السيبوكو/ طريقة فرسان اليابان الشجعان القدماء.

يوكيو يمارس هذا الطقس من التراث الياباني للرد على الحاضر المخزي.

في يوم الخامس والعشرين من شهر تشرين الثاني من عام 1970 احتل الروائي يوكيو كلية الأركان العسكرية بقوة "ميليشياه وأسر قائد الكلية... وجمع الجنود البالغ عددهم ثلاثة آلاف جندي ياباني في الساحة وقرأ بيانه الأخير التالي: "لقد انتظرنا طويلاً انتفاضة القوات المسلحة ولكن انتظارنا كان عبثاً، إن لم نتحرك فإن القوى الغربية ستبقى مسيطرة على اليابان حتى نهاية القرن القادم فإما أن نبقى يابانيين بالمعنى الحقيقي أو نموت... أم أنكم لم تعودوا تكترثون إلا بالعيش وتتركون الروح تموت.. إننا نقدم لكم قيماً أهم وأرقى من العيش السطحي.. لا تهمنا الديمقراطية أو الحرية.. ما يهمنا هو اليابان.. أرض التاريخ والتراث.. اليابان التي نحب".

وعلى الفور أخرج سيفه وفتح جرحاً بمساحة 13 سم في بطنه واحتدم التصادم العنيف بين الجسد الشجاع القوي الذي وقع عليه بغتة.. ووقع على الأرض ينتفض بقوة وقسوة في مشهد دموي أرعب الجنود.. لم يستسلم الجسد للطعنة، بدأ يقاوم.. بين دماء ساخنة ويتقدم إليه صديقه الحميم المسؤول عن قيادة الميليشيا بعده وعاجله بضربة لم تكن القاضية، وعاجله بضربة أخرى لكنها لم تكن الفاصلة.. وما زال يوكيو يقاوم ويحدق إلى رفاقه بعينين قاسيتين.. فتقدم رفيق أخر وسدد ضربة حاسمة إلى عنقه فانفصل راس الروائي عن جسده في لحظة واحدة.. وجاء دور / موريتا/ الخائف لتنفيذ الاتفاق كي يطعن بطنه هو الآخر وسط نظرات الرفاق.

وجه ضربه خفيفة، وسحب السيف بخوف دون أن ينفذ الاتفاق.. فتقدم نفس الرفيق إليه وسدد ضربة إلى عنقه وجعل رأسه بالقرب من رأس زميله الروائي، ولبث ثلاثة أعضاء من الميليشيا أحياء حسب الخطة المتفق عليها قبل بدء العملية.

172

مرايا التيه

سمير أبو غازي

أفرِدْ جناحيكَ
فوقَ أفنانِ الرياح
تدثَّرْ قميصَ الغيمْ
واهطلْ على اليبابِ
مطراً وبنفسج

وعلى الروابي
موسيقا وكوثَرْ
يا أيها الشقيُ جداً في الكلماتْ
والضائعُ جداً في المنافي
والحالمُ جداً في الاشتهاء

تتطايرُ منْ روحكَ الأطيافُ
من سلتكَ القوافي
من وجهكَ الزعتر والبراري
يبوحُ لكَ البحرُ بأسراره
هاك شكوايَ وسلوايَ
هاكَ اشتياقي وجنوني
موجي. قناديلي. ظنوني. مواويلي
ينتابكَ التيهُ، وبينَ أصابعكَ
رمالُ الظنون والأسئلة
وبينَ ما كانَ وما يكونُ
حروفٌ تجرّ الخطا
مثل عرائسَ في أولِ البوح
تمدّ أيادي من جلّنار
ومواعيدَ من فضةٍ
وموائدَ من غمامْ
....
تنفتحُ المساربُ في حديقة الرؤيا
وتحطّ فراشاتٌ على أفنان الحلم المشتهى
يأتي عصفورٌ، يلامسُ وريقةً مندّاة
ثمّ يفرّ منَ الحديقةِ
ويقتربُ منْ عيني الشاعر
يلامسُ أنفهُ، ويقولُ: اكتبني
فيضيعُ العصفورُ
وتنكتب القصيدة.
**

فوقَ هذا القلب
يرتمي قصبٌ حنون وجلنار
وتستلقي على أفنانهِ الدُّرَر
أتشرنقُ بحريرِ غيمةٍ شاردة
بظلّ همسةٍ عابرة
يا مطراً تلوّنَ بالأبجدية
ودفاترِ الأطفالِ المدرسية
وهمْ يحومونَ حولَ جنازة شهيدٍ
تجنّزرَ بزرقةِ البحر
في دمي فاتحة للبكاءٌ
أيقونةٌ لأبهّات الوجع
استجداء قطعان تثغو وهي تعدو
صوبَ حواكيرِ العدمْ
أو صوبَ صفصافةٍ حانية.
يا أيها المتبقي في جليد الجسدْ
إذا الشمسُ قالت، ستفعلُ
وإذا النهارُ فاحَ سينهضُ الزيتونُ
من غفوتهِ
وتنهضُ أمَمٌ من الأضرحةِ
ومن خرائب الجهات وتأوهاتِ التراب.

فوقَ هذا القلب يرتمي ....
ما تبقى من دمي:
وُرَيقات غضة
تخاتلُ فضاء معتكرْ

174

مع عبد الوهاب المسيري

وكتابه الصهيونية .. وخيوط العنكبوت

حاوره: وحيد تاجا

صدر حديثاً عن دار الفكر بدمشق كتابٌ هام حمل عنوان (الصهيونية.. وخيوط العنكبوت) للباحث والمفكر المصري الدكتور عبد الوهاب المسيري. المتخصص بالدراسات

العدد 432 - 2007

الصهيونية. وضم الكتاب مقالات عدة تتناول طائفة من الأحداث والظواهر المتعلقة باليهودية والصهيونية، وبمسار الصراع العربي . الصهيوني.

"الوطن" التقت الباحث د. المسيري وحاورته مطولاً حول ما جاء في كتابه.

❑ أصدرت كتباً كثيرة تتحدث عن الصهيونية والكيان الصهيوني... فما الجديد في كتابكم (الصهيونية.. وخيوط العنكبوت) وما الذي قصدته بتعبير "خيوط العنكبوت"؟

❑❑ دعني أبدأ من البداية لأبين السبب الذي دعاني لاختيار هذا العنوان لكتابي. لاحظت أن الإعلام العربي يركز على مدى "قوة" الجيب الاستيطاني الصهيوني وبطشه وقدراته العسكرية التي لا تعرف حدوداً، كما يشغل الإعلام العربي نفسه بشكل مرضي بحصر انتصارات الدولة الصهيونية، ويخفق إلى حد كبير في رصد عوامل التآكل التي تتفاعل داخله، وتدهور الحالة النفسية للمستوطن الإسرائيلي من جراء المقاومة الفلسطينية الباسلة. والمحصلة النهائية لهذا الموقف هي أن المقاومة الفلسطينية تبدو كما لو كانت معركة خاسرة لا فائدة تُرجى من ورائها. هذا على عكس الصحافة الإسرائيلية التي ترصد أثر الانتفاضة على المجتمع الصهيوني بطريقة ترفع المعنويات وتبين أن الانتفاضة ليست فعلاً عبثياً، وما ورد في صحيفة "يديعوت أحرونوت" (13 يناير/ كانون الثاني 2003) لا يختلف كثيراً عمّا جاء في صحيفة "معاريف"، إذ قالت إن الجمهور الإسرائيلي يعاني مشاعر توتر منهكة ازدادت بنسبة كبيرة خلال العام الأخير. فبينما قال 14 بالمائة من المستوطنين الصهاينة في عام 1998 أنهم يعانون من التوتر، ارتفعت هذه النسبة في عام 2000 إلى 15 بالمائة، ووصلت عام 2002 إلى 20 بالمائة، أي أن واحداً من كل خمسة إسرائيليين يعاني من التوتر.

ومن المؤشرات الأخرى تزايد معدلات السعار الجنسي في إسرائيل. فالجنس، شأنه شأن الخمر والطعام والتدخين، يُعد من الآليات التي يحاول المرء من خلالها التغلب على قلقه وعلى غياب المعنى في حياته. وقد بين استطلاع للرأي نشرته صحيفة جيروساليم بوست (26 نوفمبر/ تشرين الثاني 2001) أن المستوطنين الصهاينة هم من أكثر الناس من حيث النشاط الجنسي (لا يفوقهم في ذلك سوى الأمريكيين). وقد صرح 23 بالمائة ممن شملهم الاستطلاع المفضلة التي يزجون من خلالها أوقات فراغهم.

ويتجلى القلق أيضاً في هبوط معدلات الاستهلاك، حيث بينت إحدى الدارسات أن الإسرائيليين بدأوا يتحولون عن نمط الاستهلاك الأمريكي (أي الاستهلاك من أجل الاستهلاك، بلا

حدود وبلا سبب) إلى تبني أنماط أكثر حذراً نظراً لعدم ثقتهم في المستقبل ولارتفاع معدلات البطالة.

وجانب آخر من جوانب الظاهرة يكشفه موشيه يعلون، رئيس هيئة الأركان في الجيش الإسرائيلي. فقد كان يمتدح دائماً قدرة الشعب الإسرائيلي على الصمود في الصراع الدائر مع الفلسطينيين، واعتاد الظهور في أوساط إسرائيلية مختلفة ليدحض نظرية "خيوط العنكبوت" المنسوبة للسيد حسن نصر الله، أمين عام "حزب الله"، ومؤادها أن إسرائيل تبدو من الخارج دولة عظمى من الناحية العسكرية، ولكن من يلمسها يدرك أنها تتفكك مثل خيوط العنكبوت. وكان يعلون يردد دائماً أن الفلسطينيين تبنوا هذه النظرية بعد انسحاب إسرائيل من جنوب لبنان، وأن المقاومة الفلسطينية المسلّحة ترتكز إلى حد كبير على هذه النظرية، التي ثبت خطأها، في نظره، لأن المجتمع الإسرائيلي برهن على صموده وتماسكه.

ولكن مع تصاعد معدلات القلق، اضطُر يعلون، في تصريحات نقلتها صحيفة "يديعوت أحرونوت" في موقعها على الإنترنت (11 فبراير/ شباط 2003)، إلى الاعتراف بأن قدرة المجتمع الإسرائيلي على الصمود محدودة للغاية، وأن هذه المحدودية تجتذب النار (أي تشجع المقاومة)، بل وأقر بصواب نظرية "خيوط العنكبوت". وقد عبر يعلون عن رأيه هذا في اجتماع مغلق أمام شخصيات من العاملين في مجال التربية والتعليم في القدس، ووصفت الصحيفة هذه التصريحات بأنها "شاذة"، وبأنها وقعت على مسامع الحاضرين "وقع الصاعقة، وهو الأمر الذي دفع يعلون فيما بعد إلى نفي تصريحاته مدعياً أنها أسيء فهمها، ومن ثم حُذفت تماماً من موقع الصحيفة.

ومما يستلفت النظر أن معظم الصحف العربية تجاهلت الخبر تماماً، بينما نشرته بعض الصحف الأخرى على استحياء في زاوية مهملة، وكأنه خبر عابر لا أهمية له، وكأنه ليس تقييماً حقيقياً لمعنويات الكتلة البشرية الاستيطانية التي احتلت أرض فلسطين صادر عن أحد أعمدة المؤسسة العسكرية الصهيونية، وكأنه ليس مؤشراً قوياً على عمق الأثر الذي تحدثه الانتفاضة الفلسطينية على التجمع الصهيوني.

❑ أشرت في الكتاب إلى علاقة الديموجرافية اليهودية بظهور الصهيونية.. هل يمكن إيضاح هذه النقطة.. ولماذا نهتم بها في الوقت الحاضر؟

❑❑ للإجابة عن هذا السؤال يجب أن نشير إلى الطفرة السكانية التي حدثت بين يهود شرق أوروبا (روسيا وبولندا) مع تعثُر التحديث فيهما، مما أدى إلى تفاقم المسألة اليهودية، خاصة وأن الدولة الروسية القيصرية بدأت عملية التحديث بخطوات سريعة لم تسمح لأعضاء الجماعات اليهودية، المرتبطين بالاقتصاد القديم والحرف التقليدية ووظائف لم يعد المجتمع في حاجة لها مثل التجارة والربا، لم تسمح لهم بمواكبة التطور، وبالتالي أصبحوا فائضاً بشرياً وجماعة وظيفية بلا وظيفة. فبدأوا يتدفقون كالسيل العرمرم على بلدان وسط وغرب أوروبا، بما في ذلك إنجلترا التي كان يوجد بها نحو 25 ألف يهودي عام 1853، وصل عددهم إلى 242 ألفاً عام 1910، أي بزيادة نحو عشرة أضعاف خلال ستين عاماً في مجتمع متجانس مثل المجتمع الإنجليزي. ورغم صدور تشريعات تَحُد من هجرتهم، فإن عدد يهود إنجلترا وصل عام 1914، أي عشية وعد بلفور، إلى ما بين 250 ألفاً وإلى 300 ألف نصفهم من يهود

اليديشية، أي أن عدد يهود إنجلترا من يهود اليديشية زاد خمسة عشر ضعفاً فيما يقارب أربعين عاماً.

وقد أدى تدفق يهود اليديشية إلى أوروبا الغربية والولايات المتحدة بحثاً عن مورد للزرق إلى شعور الجماهير بأن المهاجرين اليهود يهددون الأمن الاجتماعي. وقد حاولت الدول الغربية تحويل مسار الهجرة إلى أماكن غير أوروبا، فكان هناك مشروع الاستيطان في الأرجنتين ومشاريع أخرى مماثلة، لكن استقر الأمر على فلسطين بسبب أهميتها الاستراتيجية بحيث يتم تحويل الجماعات اليهودية التي أصبحت بلا وظيفة إلى جماعة وظيفية عسكرية تحمي المصالح الغربية في المنطقة. وفي هذا الإطار، طُرحت الفكرة الصهيونية، وقد وضع هرتزل نصب عينيه الوصول إلى السلطات الحاكمة في إنجلترا لعرض المشروع الصهيوني، وبالفعل، نجح أحد أصدقائه في دعوته للمثول أمام اللجنة الملكية عام 1902، حيث قدَّم حلاً صهيونياً مفاده تحويل الهجرة من إنجلترا إلى أية بقعة أخرى خارج أوروبا. وانطلاقاً من هذا، عُرض مشروع شرق أفريقيا، ثم صدر وعد بلفور الذي جاء انتصاراً للمنظمة الصهيونية.

❑ تدعي الصهيونية أنها "القومية اليهودية" وأنها بذلك حركة تحرير يهود العالم فما هي حقيقة هذا الادعاء؟

❑❑ للإجابة عن هذا السؤال، يجدر في البداية إلقاء الضوء على الدين اليهودي وبعض سماته الأساسية. فالملاحظ أن الدين اليهودي، على خلاف الديانات السماوية الأخرى، يمزج، على مستوى المصطلح على الأقل، بين فكرة "الشعب" بالمعنى العرقي وفكرة "الأمة" بالمعنى الديني. وعلى الرغم من تداخل "الزمني" بالمقدس و"القومي" بالديني في اليهودية، فقد ظلت فكرة "القومية اليهودية" إمكانية فكرية كامنة تعبر عن نفسها بشكل روحي عاطفي لا يتعدى نطاق الصلوات والدعوات، عن "اللقاء العام القادم في أورشليم". وقد ساهم إحساس اليهود بواقع حياتهم في إخماد الشعور بالانتماء القومي الوهمي، فلم يسجل تاريخ الجماعات اليهودية أية حركات منظمة للعودة لأرض الميعاد، وظل ارتباطهم بالأرض أشبه بارتباط المسيحي أو المسلم بأرضه المقدسة.

ومع هذا، يمكن الإشارة إلى سمة خصوصية انفرد بها أعضاء الجماعات اليهودية في العالم الغربي وهي تحولهم إلى جماعات وظيفية تعمل بالتجارة والربا، ومن سمات هذه الجماعات الوظيفية أنها تشعر بالغربة في مجتمع الأغلبية، ورغم أنها تستمد خطابها الحضاري من هذا المجتمع، فإنها تتصور أنها ذات هوية مستقلة وأن لها وطناً آخر (صهيون)، فتنعزل عن هذا المجتمع، وتبدأ في الإحساس بأنها "أقلية إثنية" مع أنها في واقع الأمر "جماعة وظيفية"، مما خلق نوعاً من الإبهام. ولكن حسم هذا الإبهام مع عمليات التحديث والاستنارة فقامت قيادات الجماعات اليهودية إما بإلغاء الصلوات ذات الطابع "القومي" (اليهودي)، أو تفسيرها بطريقة يطهرها من مضمونها العرقي أو الإثني، وذلك من أجل تعميق ولاء اليهودي للوطن الذي يعيش فيه، وقصر انتمائه اليهودي على العقيدة اليهودية. ولكن الصهاينة، ممثلي العقلية الجيتوية، وقفوا ضد التيار الإصلاحي وراحوا يعملون على تحويل "الإحساس الديني" بالانتماء إلى جماعة دينية واحدة والارتباط العاطفي بالأراضي المقدسة

اليهودية، إلى "شعور قومي" و"برنامج سياسي". وقالوا إن اليهود شعب واحد بالمعنى العرقي أو الإثني، وأنهم لهم قوميتهم المستقلة. ولكن الواقع التاريخي مختلف تمام الاختلاف عن هذا التصور، فاليهود جماعات متناثرة تستمد كل جماعة خطابها الحضاري من المجتمع الذي تعيش فيه. فيهود أمريكا أمريكيون يهود، ويهود المغرب مغاربة يهود. وأكبر دليل على أن اليهود ليسوا شعباً أنه بعد إنشاء الدولة الصهيونية التي تدعي أنها دولة الشعب اليهودي بأسره، لا تزال غالبية هذا الشعب مستقرة في أوطانها الحقيقية، وأنه بعد أن هاجر أعضاء هذا الشعب اليهودي الوهمي إلى "وطنهم القومي" اكتشفوا أنهم ليسوا يهوداً بشكل عام وإنما إشكناز وسفارد وفلاشاه، إلى أخر هذا الكتالوج، بل إنهم لم يتوصلوا بعد لتعريف من هو اليهودي، وأن الدولة الصهيونية لم تحررهم من الأسر وإنما أوقعتهم في فخ جغرافي وورطة تاريخية!

❑ استخدمت في كتابك مصطلح "الوعود البلفورية" وليس وعد بلفور؟

❑❑ مصطلح "الوعود البلفورية" يعني أن ثمّة نموذجاً كامناً متكرراً في الحضارة الغربية، يجعلها تنحو منحى "صهيونياً". والوعود البلفورية هي مجموعة من التصريحات التي أصدرها بعض رجال السياسة في الغرب، التي تعبر عن هذا المنحى وجوهرها هو الدعوة لإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين، ونقل يهود العالم الغربي إليها، مما يعني تخليص أوروبا منهم، وأن لليهود حقوقاً مطلقة في فلسطين، بينما لا توجد أية حقوق لسكانها الأصليين. وكانت هذه التصريحات تهدف إلى أن يكون نقل اليهود هو مقدمة لتأسيس دولة يقوم الغرب بتمويلها ودعمها اقتصادياً وعسكرياً، على أن تكون وظيفتها هي خدمة مصالح الدولة الغربية التي تقدم الدعم، ومن ثم فإن الدولة الصهيونية هي دولة وظيفية. وهذه هي العناصر الأساسية في كل الوعود البلفورية التي تدعم هذه الدولة وتضمن بقاءها واستمرارها.

وليس من قبيل الصدفة أن أول غاز للشرق في العصر الحديث، وهو نابليون بونابرت، كان أيضاً أول من أصدر وعداً بلفورياً، يتضمن معظم العناصر التي يتضمنها وعد بلفور، والوعود الأخرى. كما صدر وعد بلفوري ألماني في سبتمبر 1898، وكان عبارة عن خطاب من دوق إيلونبرج باسم حكومة القيصرالى هرتزل جاء فيه أن القيصر "على استعداد أن يأخذ على عاتقه مسئولية محمية [يهودية] في حالة تأسيسها". ومن الأمثلة الأخرى على الوعود البلفورية، الوعد البلفوري الروسي القيصري. فقد قام هرتزل، بتفويض من المؤتمر الصهيوني الخامس (1901)، بمقابلة فون بليفيه، وزير الداخلية الروسي المعادي لليهود، حتى يَحصُل على تصريح يعبِّر عن نوايا الروس يتلوه في المؤتمر الصهيوني السادس المزمع عقده سنة 1903. وبالفعل، صَدَر الوعد البلفوري القيصري في شكل رسالة وجهها بليفيه إلى هرتزل، وجاء فيها:

"ما دامت الصهيونية تحاول تأسيس دولة مستقلة في فلسطين، وتنظيم هجرة اليهود الروس، فمن المؤكد أن تظل الحكومة الروسية تحبذ ذلك. وتستطيع الصهيونية أن تعتمد على تأييد معنوي ومادي من روسيا إذا ساعدت الإجراءات العملية التي يفكر فيها على تخفيف عدد اليهود في روسيا".

ويمكن القول إن الغرب لا يزال ملتزماً بوعوده

البلفورية ولا يزال يؤكدها، ففي المؤتمر الصحفي الذي عُقد في واشنطن يوم 14 أبريل/ نيسان 2004، كشف شارون وبوش عن رسائل متبادلة بينهما قبل وصول شارون إلى البيت الأبيض تضمنت تقديم وعود وضمانات أمريكية لتنفيذ خطة شارون بالانسحاب من قطاع غزة. من بينها ضرورة تخلي اللاجئين الفلسطينيين عن حق العودة إلى أراضي عام 1948، وأن لإسرائيل الحق في الاحتفاظ ببعض "المستوطنات" (المستعمرات) في الضفة الغربية، وأنه من غير الواقعي توقع اتفاق سلام نهائي بانسحاب إسرائيلي إلى حدود ما قبل 5 يونيو/ حزيران 1967، على اعتبار أن هذه الحدود ليست مقدسة ومن ثم يمكن تجاوزها، وأن الفلسطينيين والعرب عليهم الاعتراف بالأمر الواقع الجديد.

❑ ما الذي دفع بوش لتجاوز كل هذه الخطوط الحمراء مرة واحدة دون اكتراث بالرأي العام العالمي والأوربي والعربي؟

❑❑ للإجابة عن هذا السؤال يمكن طرح الأسباب التالية:

1 . بُنيت السياسة الأمريكية في الشرق الأوسط على أساسين، أولهما الحفاظ على وضع التجزئة والتعامل مع كل بلد عربي على حدة وليس باعتباره جزءاً من كتلة اقتصادية حضارية واحدة، ولهذا أصرّت إسرائيل ألا يتم التفاوض بينها وبين الدول العربية مجتمعة، بل أن تتفاوض مع كل دولة على حدة، وهو ما تحقق في كامب ديفيد، وهذا يعني في واقع الأمر إسقاط البعد العربي تماماً. أما الثاني فهو أن الوضع الأمثل للولايات المتحدة في العالم العربي هو ما سمي Controlled Imbalance أو "عدم التوازن المنضبط"، أي أن تكون هناك حالة عدم استقرار دائمة ولكن يمكن التحكم فيها، إما بتصعيدها أو تهدئتها أملاً في فرض الهيمنة الكاملة، وما غزو العراق ومحاولة تطويق العالم العربي استراتيجياً من داخله وخارجه بسلسلة من القواعد العسكرية، والحديث عن "الإصلاح السياسي" إلا جزء من هذه السياسة الجديدة.

2 . لم تعد الولايات المتحدة تخشى من تأثر مصالحها بسبب انحيازها إلى إسرائيل، ذلك أن رد الفعل العربي يأتي دائماً باهتاً ويقتصر على مجرد إلقاء بيانات الاعتراض، وليس حتى الإدانة، أي أنه تأكد للولايات المتحدة الخضوع العربي الرسمي لها عسكرياً واقتصادياً.

3 . ترى الولايات المتحدة أن إسرائيل هي أداتها في الشرق الأوسط، ومن هنا دعمها الاقتصادي والسياسي والعسكري لها، وتحالفها الاستراتيجي معها. وقد باءت بالفشل محاولة بعض الدول العربية أن تطرح نفسها بديلاً لإسرائيل، كأداة للهيمنة الأمريكية، لأسباب عديدة من أهمها أن الولايات المتحدة تعرف أن النظم الموالية لها في العالم العربي مهددة دائماً بالسقوط أمام الغضب الجماهيري العربي. وقد وُصفت تصريحات بوش بأنها "وعد بلفور جديد" وهو وصف دقيق، حيث يضع تصريحات بوش في إطارها الاستعماري الغربي الأوسع.

❑ بعد تصريح بوش بموافقته على إلغاء حق العودة للفلسطينيين، كيف ترى هذا الأمر؟

❑❑ عودة الفلسطينيين هي جزء لا يتجزأ من عملية نزع الصبغة الصهيونية عن الدولة الصهيونية الاستيطانية، وحق العودة هو حق

أساسي من حقوق الإنسان، وفي الميثاق العالمي لتلك الحقوق مادة تنص على حق كل مواطن في العيش في بلاده، أو تركها أو العودة إليها، وهو مرتبط بحق الملكية والانتفاع بها والعيش في الأرض المملوكة، وحق الملكية لا يزول بالاحتلال وهو مرتبط أيضاً بحق تقرير المصير الذي اعترفت به الأمم المتحدة كمبدأ منذ العام 1948. وقد اعتبر السماح بعودة اللاجئين أحد الشروط التي وضعت لقبول إسرائيل عضواً بالأمم المتحدة العام 1948، فمقولة بوش ومحاولة نسيان الماضي والتطلع إلى المستقبل تزدري العقل الإنساني وتهينه، أما حكاية أن الفلسطينيين لم يعودوا راغبين في العودة فهي مسألة لا ينبغي أن يفترضها أو يفرضها أحد على أحد، وإنما يقررها كل فلسطيني بنفسه، ثم إنها أكذوبة أخرى تعمد إلى التزييف والتقليل، وساكنو المخيمات منذ الأربعينيات شهود عملي على ذلك، فالذين طردوا وشردوا في العام 1948، كانوا آنذاك 805 آلاف شخص أما عددهم الآن فتجاوز أربعة ملايين و600 ألف شخص، وكل من امتلك منهم شيئاً في فلسطين لا يزال يحتفظ بأوراقه الثبوتية حتى هذه اللحظة.

وعادة ما يقول الصهاينة إن عودة الفلسطينيين ستفقد الدولة الصهيونية طابعها اليهودي، وهم محقون في ذلك، ولكن الرد على هذا أن الدولة التي تبني هويتها على التمييز العنصري لا تستحق البقاء، فالدولة اليهودية هي دولة حصرية استبعادية تسقط الحق المتعين للإنسان الفلسطيني للعودة إلى أرضه، ومع ذلك يساندهم بوش في ذلك ويدعمهم في ظل صمت عربي مستمر.

❑ في حديثك عن صراع المصطلحات والمفاهيم انتقدت مصطلح "الصهيونية العالمية"؟

❑❑ من القضايا المنهجية المهمة، وإن كانت تبدو إجرائية، قضية "ترجمة المصطلح". فهل نترجم المصطلح حرفياً أم نترجمه موضحين المفهوم الكامن وراءه؟ وهل يعني ذلك أننا نترجم أم نفسر، أم نترجم ونفسر معاً؟ يذهب البعض إلى أن الترجمة لابد أن تكون "أمينة" بمعنى حرفية، ولكننا لو فعلنا ذلك وأهملنا المفهوم الكامن وراء المصطلح فإننا سنمرر كثيراً من المفاهيم التي قد لا نوافق عليها.

ويتضح ذلك في ترجمة مصطلح "الصهيونية العالمية، وهو ترجمة حرفية "دقيقة" للمصطلح الإنجليزي "World Zionism". فمن الواضح أن الترجمة لم تدرك أن المفهوم الكامن وراء المصطلح نابع من أيديولوجية شاملة، لا هي بموضوعية ولا محايدة، وإنما تعبر عن آمال وطموحات ومشاريع أصحابها. فالصهيونية تدَّعي أنها تعبير عن "القومية اليهودية"، أي أنها قومية اليهود، كل اليهود أينما كانوا. وحيث أن اليهود موجودون في كل بقاع الأرض: في فرنسا والهند والصين وتنزانيا، فهي "عالمية". أي أن المصطلح يحاول إسباغ قدرٍ من الشرعية أو العدالة على المخطط الصهيوني المتمثل في اغتصاب الأرض العربية وفرض الهيمنة على المنطقة.

ولكن، لو دققنا النظر لاكتشفنا أن المصطلح الذي اختاره الصهاينة لمنظمتهم (المنظمة الصهيونية العالمية) يعكس هذا التحيّز. فالصهيونية ليست ظاهرة عالمية، لأنها لا توجد في إفريقيا (باستثناء الجيب الاستيطاني السابق في جنوب إفريقيا)، ولا في آسيا (باستثناء الجيب الصهيوني في فلسطين)، ولا في أمريكا اللاتينية

(باستثناء بيونس أيرس في الأرجنتين وربما ريو دي جانيرو في البرازيل). ويرجع هذا لسببٍ بسيطٍ، وهو أن الغالبية الساحقة من يهود العالم (أكثر من 90 بالمئة) تركزت في العالم الغربي منذ القرن التاسع عشر، وازداد التركز في القرن العشرين. فلا يوجد في الصين سوى عشرة يهود، ولا يوجد في الهند سوى بضع مئات. ومن ثم، فالصهيونية ظاهرة غربية تماماً وليست عالمية.

وينطبق نفس القول على كلمة "ستلمنت Settlement"، التي ترجمناها بحرفية مفرطة بكلمة "مستوطنة"، وهي مشتقة من "التوطين" و"الوطن"، مع أن المفروض أن نترجمها بعبارة "مستعمرات استيطانية". ويزداد الأمر سوءاً وببغائية حين نتحدث عن "مستوطناتٍ غير شرعية، وهي ترجمة لعبارة "Illegal Settlements" التي تُستخدم في الخطاب السياسي الإسرائيلي للإشارة إلى المستعمرات التي تُشيَّد بدون تصريح من الدولة الصهيونية، وكأن هناك مستعمرات أخرى "شرعية"، وكأن هذه الدولة هي صاحبة الحق المطلق فيها، وكأنها لم تغتصب كل هذه الأرض التي تُقام عليها المستعمرات من العرب أصحابها الأصليين.

❑ وكيف ننظر إلى مصطلح "الصهيونية المسيحية"؟

❑❑ في الآونة الأخيرة، بدأ يتواتر في الدراسات العربية مصطلح "الصهيونية المسيحية"، الذي انتشر في اللغات الأوروبية وتسلل منها إلى اللغة العربية. والواقع أن هذا المصطلح يضفي على الصهيونية صبغة عالمية تربطها بالمسيحية ككل، وهو أمر مخالف تماماً للواقع، إذ ليس هناك صهيونية مسيحية في الشرق. بل إن أوائل المعادين للصهيونية بين عرب فلسطين كانوا من العرب المسيحيين، وأول مفكر عربي تنبأ بأبعاد الصراع العربي ـ الصهيوني وبمدى عمقه هو المفكر المسيحي (اللبناني الأصل الفلسطيني الإقامة) نجيب عازوري. كما أن الكنيستين الكاثوليكية والأرثوذكسية تعارضان الصهيونية على أساس عقائدي ديني مسيحي. وإن حدث تقارب ما (كما هو الحال مع الفاتيكان)، فإن ذلك يتم مع دولة إسرائيل ولاعتبارات عملية خارجة عن الإطار الديني العقائدي إلى حد كبير.. وفي الغرب المسيحي البروتستانتي، هناك عشرات من المفكرين المسيحيين الذين يرفضون الصهيونية على أساس ديني مسيحي أيضاً. ولهذا، فإن مصطلح "الصهيونية المسيحية" مصطلح غير علمي نظراً لعموميته ومطلقيته. ومن هنا، يجب الحديث عن "الصهيونية ذات الديباجة المسيحية، فهي صهيونية غير مسيحية بأية حال، بل صهيونية استمدت ديباجتها (عن طريق الحذف والانتقاء) من التراث المسيحي دون الالتزام بهذا التراث بكل قيمه وأبعاده، ودون استعداد منها لأن يحكم عليها من منظوره الأخلاقي.

وتستند الصهيونية المسيحية إلى العقيدة الألفية الاسترجاعية التي تعود جذورها إلى اليهودية وإلى كثير من العقائد الشعبية، ولكنها مع هذا أصبحت فكرة مركزية في المسيحية البروتستانتية، إذ يؤمن كثير من المسيحيين البروتستانت بأنه حينما يعود المسيح المخلص (الذي يُشار إليه بأنه... "الملك الألفي") سيحكم العالم (باعتباره الملك المقدس)، هو والقديسون، لمدة ألف عام يشار إليها أحياناً باسم "أيام المسيح" أو "الألف السعيدة"، وهي فترة سيسود

فيها السلام والعدل في عالم التاريخ والطبيعة وفي مجتمع الإنسان والحيوان.

وكي تبدأ الألف السعيدة، لابدّ أن يتم استرجاع اليهود إلى فلسطين تمهيداً لمجيء المسيح. ومن هنا، فإن العقيدة الاسترجاعية هي مركز وعصب العقيدة الألفية. ويرى الاسترجاعيون أن عودة اليهود إلى فلسطين هي بشرى الألف عام السعيدة، وأن الفردوس الأرضي الألفي لن يتحقق إلا بهذه العودة. كما يرون أن اليهود هم شعب الله المختار "القديم أو الأول". (باعتبار أن المسيحيين هم شعب الله المختار الجديد أو الثاني)، وأن أرض فلسطين هي أرضهم التي وعدهم الإله بها، ووعود الرب لا تسقط حتى وإن خرج الشعب القديم عن الطريق ورفض المسيح (وصلبه). ومن الطبيعي، في إطار هذه الرؤية، أن ينظر إلى كل من يقف في وجه هذه العودة باعتباره من أعداء الإله والخلاص المسيحي، فأعداء اليهود هم أعداء الإله.

إذ يذهب الاسترجاعيون إلى أن اليهود أنكروا المسيح وصلبوه، وأن عملية استرجاعهم إن هي إلا جزء من عملية تصحيح لهذا الخلل التاريخي وجزء من عملية تطهيرهم من آثامهم. فاليهود ليسوا مركز الخلاص بل هم مركز الخلل وسببه، والواقع أنهم إذا كانوا مركز الخلاص، فهذا يعود إلى أنهم بإنكارهم المسيح أصبحوا مركز الخلل وسببه الأساسي وتجسيداً للشر في التاريخ. والخلاص لا يمكن أن يتم إلا بتطهير مركز الخطيئة (تنصير اليهود أو إبادتهم)، ولعل هذا التركيز على أن اليهود أصل الخطيئة يفسر أن المسيح الدجال (الذي سيكون ظهوره أقصى درجات الشر) سيكون يهودياً (من سوريا)، وأنه هو الذي سيقود ملوك الأرض ضد المسيح في المعركة الأخيرة (هرمجدون). وتذهب العقائد الألفية والاسترجاعية إلى أن عملية الخلاص النهائي ستصاحبها معارك ومذابح تصل ذورتها في معركة واحدة أخيرة (هرمجدون)، وهي معارك سيروح ضحيتها ثلثا يهود العالم وستُخرب أورشليم (القدس).

❑ ما علاقة كل هذا بالمسيحية؟

❑❑ يرى الاسترجاعيون أنه كلّما ازداد العنف ازدادت لحظة النهاية اقتراباً، فكأن التعجيل بالنهاية لا يتم هنا من خلال فعل أخلاقي يقوم به المسيحيون وإنما من خلال تقديم قربان مادي جسدي للإله (هولوكوست) يشوى بأكمله. بل إن أبعاد هذه المذبحة ستكون أوسع مدى من المحرقة النازية، فكأن العقيدة الاسترجاعية هي عكس العقيدة المسيحية. ففي العقيدة المسيحية، يأتي المسيح ينزف دمه ويصلب ويهزم، فهو قربان يقدمه الإله فداء للبشر بأسرهم، قربان لا حاجة بعده إلى قرابين. أما العقيدة الاسترجاعية فتذهب إلى أن المسيح قائد عسكري يدخل المعارك ويثخن في الأعداء ثم ينتصر، واليهود هم الذين سينزفون، وهم قربان للرب الذي لا حاجة به إلى قرابين، ولذلك فإن ذبحهم (أو صلبهم) يشير إلى النهاية الألفية السعيدة. كما أن اليهود، حسب الرؤية المسيحية التقليدية، كانوا دعاة الانغلاق العرقي، على حين أن المسيح هو داعية العالمية. أما هنا، فإن العكس هو الصحيح، فاليهود هم مركز خلاص العالم والمسيح هو القائد القومي الذي سيؤسس مملكته في صهيون.

انتهت حياة المسيح الأولى بإنكار اليهود له وصلبه، أما حياته الثانية فستنتهي بإعلان انتصاره وبالتدخل في آخر لحظة لإنقاذ البقية الباقية من اليهود (وإعادتهم إلى أرضهم)، فيخر اليهود أمام

المسيح ويعترفون بألوهيته ويقابلونه باعتباره الماشيح المنتظر ويتحولون إلى دعاة تبشير بالمسيحية ينشرون الإنجيل في العالم، أي أن المسيح سينجح في إقناع اليهود بما فشل في إقناعهم به أول مرة. وحينما يحدث ذلك، تكون الدائرة قد اكتملت وتمت هداية العالم بأسره.

إن العقيدة الاسترجاعية عقيدة تحوُّل اليهود تماماً، أي تحولهم إلى وسيلة أو أداة نافعة وأساسية لخلاص المسيحيين. ولكنها، في حد ذاتها، لا قيمة لها، فهم يستمدون قيمتهم من مقدار أدائهم لوظيفتهم ومقدار تعجيلهم بعملية الخلاص المسيحية.

❑ ما علاقة كل هذا بدولة إسرائيل القائمة الآن؟

❑❑ سأضرب مثلاً بتيري ريزنهوفر (المليونير المسيحي الأصولي الأمريكي الذي يقوم بتمويل عملية إعادة بناء الهيكل) يرى هذا المليونير أن السلام بين إسرائيل وجيرانها مسألة مستحيلة. فهرمجدون نبوءة حتمية لابد أن تتحقق. بل ويرى الاسترجاعيون ضرورة تحريك الأمور باتجاه الحرب لإضرام الصراع والتعجيل بالنهاية (ولذا، فإن موقفهم من مفاوضات السلام أكثر تشدداً من موقف أكثر صقور إسرائيل تشدداً). ولا يختلف الأمر كثيراً بشأن حدود أرض الميعاد، فهذه الحدود معطى ثابت مقدس لا يمكن التفاوض بشأنه. كما أن حدود إسرائيل التي يتخيلها الاسترجاعيون أكثر اتساعاً من حدود إسرائيل الكبرى التي يتخيلها أكثر الصهاينة تطرفاً. فحدودها، حسب الرؤية الاسترجاعية، تضم الأردن وأجزاء من مصر ولبنان ومعظم سوريا (وضمنها دمشق)، أي أن الاسترجاعيين يرون ضرورة سفك الدم اليهودي تحقيقاً لرؤيتهم لنبوءات الكتاب المقدس.

لكل هذا، لا يرحب يهود أمريكا كثيراً بهذه الصهيونية التي تدعي المسيحية (والتي تطالب بنقلهم إلى إسرائيل ووضعهم في حالة حرب دائمة). هذا على عكس الدولة الصهيونية التي تجد أن هؤلاء الصهاينة الذين يستخدمون الديباجات المسيحية يكونون اللوبي الصهيوني القوي الذي يعيش في صلب المجتمع الأمريكي.

❑ أثير مؤخراً موضوع معاداة السامية... كما ظهر مصطلح "معاداة السامية الجديدة" كيف تقيم هذا الأمر؟

❑❑ مصطلح معاداة السامية ترجمة شائعة للمصطلح الإنجليزي "أنتي سيميتزم" anti–Semitism. ونحن نفضل استخدام عبارة "معاداة اليهود" للإشارة إلى هذه الظاهرة، فهي ترجمة للمفهوم الكامن وراء العبارة الإنجليزية.

وهذا المصطلح يضرب بجذوره في الفكر العنصري الغربي الذي كان يرمي إلى التمييز الحاد بين الحضارات والأعراق، فميَّز في بداية الأمر بين الآريين والساميين على أساس لغوي. وانتهى الأمر به إلى الحديث عن تفوُّق الآريين على (الساميين) (أي اليهود)، هذا العنصر الآسيوي المغروس في وسط أوروبا، كما دار الحديث عن خطر الروح السامية على المجتمعات الآرية. وشاع المصطلح منذ ذلك الوقت وقام الدارسون العرب باستيراده وترجمته كما فعلوا مع كم هائل من المصطلحات الأخرى.

وقد اختلط المجال الدلالي للمصطلح تماماً في اللغات الأوروبية بعد ظهور الصهيونية. وبعد سيطرة الخطاب الصهيوني على النشاط الإعلامي

الغربي، لم تَعُد هناك تفرقة بين ظاهرة معاداة اليهود في الدولة الرومانية وظاهرة معاداة اليهود في العصور الوسطى المسيحية. ولم يَعُد هناك تمييز بين معاداة اليهود على أساس عرقي وبين معاداة اليهود على أساس ديني. وأصبحت معاداة الصهيونية، بل والدولة الصهيونية هي الأخرى، تُصنَّف باعتبارها من ضروب معاداة اليهود.

وحينما كانت دول الكتلة الشرقية تصوت ضد إسرائيل في هيئة الأمم المتحدة، كان هذا يُعدُّ أيضاً تعبيراً عن تقاليد معاداة اليهودية الراسخة فيها. وبالمثل اعتُبر قيام فرنسا ببيع طائرات الميراج لليبيا تعبيراً عن الظاهرة نفسها. بل ويذهب أنصار هذا الرأي إلى أن نضال الشعب الفلسطيني ضد الاستيطان الصهيوني تعبير عن الظاهرة نفسها. وهكذا اتسع المجال الدلالي للمصطلح واضطراب ليضم عدة ظواهر لا يربطها رابط، حتى أصبح بلا معنى، وأصبح أداة للإرهاب والقمع الفكريين.

وقد ظهر مؤخراً مصطلح "معاداة السامية الجديدة" (أي "معاداة اليهود الجديدة") في المعجم الصهيوني وهو يشير إلى عدة مدلولات من أهمها ما يلي:

1 ـ ما يزعم الصهاينة أنه أشكال جديدة من معاداة السامية، هي في حقيقة الأمر إعادة إنتاج للأشكال القديمة. ويضربون مثلاً لهذا بالعداء للدولة الصهيونية، فحينما ترتكب الدولة الصهيونية مذبحة مثل قانا فتدمغها معظم دول العالم، وحينما تُبنَى مستوطنة جديدة في القدس أو على حدودها وتصدر هيئة الأمم المتحدة قراراً بإدانتها، فإن هذا يكون تعبيراً عن النمط القديم: عداء الأغيار الأزلي لليهود.

2 ـ يُستخدم المصطلح أيضاً للإشارة إلى ما يسميه الصهاينة "معاداة السامية الإسلامية"، أي عداء المسلمين لليهود. وهم يرون أن هذا النوع من العنصرية آخذ في التزايد حيث ينظر المسلمون إلى اليهود باعتبارهم "أعداء الله"، وأن إسرائيل تعبير عن المؤامرة اليهودية الأزلية.

ويُفسِّر الصهاينة ـ كما أسلفنا ـ معاداة اليهود واليهودية بأنها تعود إلى كُره الأغيار لليهود عبر العصور، وهو تفسير من العمومية بحيث لا يُفسِّر شيئاً البتة. فإذا كان كره الأغيار لليهود ظاهرة ميتافيزيقية متأصلة، فإن المنطقي هو أن يُعبِّر هذا الكره عن نفسه بشكل مطلق، أي بالطريقة نفسها بغض النظر عن الزمان والمكان. ولكن تاريخ عداء اليهود تاريخ طويل ومتنوع ويفتقر إلى الاستمرار التاريخي كما تختلف دوافعه وأسبابه.

❑ كيف تقيم الخطاب العربي الذي ينكر الهولوكوست، كما هو الحال في الغالب؟

❑❑ ابتداء أرى من المهم أن نطور خطاباً عربياً ـ إسلامياً جديداً، بخصوص كل من الهولوكوست والصراع العربي الإسرائيلي. لقد قام الغرب بأيقنة الهولوكوست، أي حولها إلى شيء فريد، محل تأليه غير قابل للنقاش، فالأيقونة صورة يتعبد المؤمن أمامها ولا يتساءل عنها. ونحن نتورط في نوع من الأيقنة المضادة، أو الكفر المضاد بها من دون تثبيت تاريخي، فإنكار الهولوكوست ليس أمراً إنسانياً أو علمياً. يجب أن تكون استراتيجيتنا في التعامل مع الظاهرة اليهودية أو الصهيونية والإسرائيلية، وأي ظاهرة إنسانية هي استرجاع البعد التاريخي والإنساني.

❑ هل تعتقد أن الهولوكوست هي إحدى الأساطير التي روجتها الصهيونية لابتزاز العالم؟

❑❑ الإجابة بنعم ولا. إنكار الإبادة هي رد فعل بدائي وبسيط. لقد قدم الصهاينة الهولوكوست باعتبارها حادثة فريدة غير زمنية مطلقة، وقد فعلوا ذلك بأن نزعوها من سياقها التاريخي بحيث ننظر لها من الداخل فقط، من منظور غربي وصهيوني حتى يمكنهم توظيفها. وهذا هو جوهر ما سميته الحقائق الكاذبة. ولذا فالطريقة العلمية الإنسانية الوحيدة أن ننظر لهذه الظاهرة من الداخل ومن الخارج في نفس الوقت، وذلك عن طريق وضعها في كل السياقات الممكنة. وقد وضع الفريد روزنبرج، الزعيم النازي، مفتاح الفهم في يدنا بأن وضع الفكر النازي في سياقه التاريخي الصحيح. ففي أثناء محاكمته في نورمبرج صرح بأن نظرية التفاوت بين الأعراق هي جزء لا يتجزأ من الفكر الغربي. فأشار إلى أنه تعرف لأول مرة على مصطلح "الإنسان الأعلى" (السوبرمان) في كتاب عن الاستعماري الإنجليزي كتشنر، وأن مصطلح "الجنس المتفوق" أو "الجنس السيد" مأخوذ من كتابات العالم الأمريكي الأنثروبولوجي ماديسون جرانت والعالم الفرنسي لابوج، وأن رؤيته العرقية هي نتيجة أربعمائة عام من البحوث العلمية الغربية. ومن المعروف تاريخياً أن هتلر تشرب كثيراً من آرائه من الدراسات الإمبريالية/ العنصرية التي انتشرت في أوربا آنذاك كالميكروب لتبرير المشروع الإمبريالي الغربي. والرؤية الصهيونية الخاصة بالشعب اليهودي باعتباره شعباً مختاراً أو شعباً له حقوق مطلقة تنبع من هذه الرؤية الغربية.

❑ هذه نقطة في غاية الأهمية، هل يمكن أن تزيدها إيضاحاً؟

❑❑ لا بد أن نضع الإبادة النازية في سياق الحضارة الغربية وهي حضارة إبادية لا تتردد في إزالة الآخر من طريقها (فهو من الناحية العرقية يشغل مكانة أدنى، ولذا لا يستحق الحياة). ووقائع الإبادة المختلفة في التاريخ الغربي الحديث عديدة ابتداء من إبادة الهنود الحمر في أمريكا الشمالية (في القرن السادس عشر) حتى فيتنام والبوسنة في القرن العشرين. وهتلر نفسه، كان في أحاديثه الخاصة كثيراً ما كان يبدي إعجابه بالمستوطنين الأمريكيين البيض وطريقة "معالجتهم" لقضية الهنود الحمر. وقد صرح هتلر في إحدى خطبه أن الحرب التي تخوضها ألمانيا ضد عناصر المقاومة في شرقي أوربا لا تختلف كثيراً عن كفاح البيض في أمريكا الشمالية ضد الهنود الحمر. ومن هناك كان هتلر يشير إلى أوروبا الشرقية بحسبانها أرضاً عذراء أو "صحراء مهجورة"، تماماً كما كان الصهاينة يتحدثون عن "أرض بلا شعب" وعن فلسطين بحسبانها "صحراء ومستنقعات". إن الاتجاه الإبادي وثيق الصلة ببعض الاتجاهات الفكرية الأساسية في الحضارة الغربية مثل العلم المنفصل عن القيمة . الفلسفات المادية والداروينية والنيتشوية . المشيحانية العلمية (أي ادعاء أن العلم قادر على حل المشكلات). المهم في كل هذا أن النظر لظاهرة الإبادة من الداخل ومن الخارج يعمق من رؤيتنا لها ويعطيها بعداً تاريخياً وحضارياً يتجاوز الأحداث المباشرة، ويحررها من التفاصيل والمناسبة المباشرة، كما يجعلنا نراها داخل نمط

عام (نموذج) بحيث تتحول من الإبادة النازية لليهود، أي جريمة ارتكبها النازيون، والنازيون وحدهم، ضد اليهود، إلى الإبادة النازية بحسبانها تبدياً لنمط عام في الحضارة الغربية الحديثة.

❑ بعد أن وضعنا الإبادة النازية ليهود أوربا في سياقها الحضاري الغربي العريض، ما هي الخطوة التالية؟

❑❑ لا بد من وضعها في سياق أقل عمومية وهو السياق الألماني (تدهور الاقتصاد الألماني - الاتجاهات العامة للثقافة الألمانية آنذاك). إن الإبادة لم تطل اليهود وحدهم وإنما طالت العجزة والأطفال والمعوقين والشيوعيين والغجر وأعضاء النخبة البولندية وأسرى الحرب، بل وأحياناً الجرحى الألمان، أي أنها جزء من موقف نازي عام، ليس موجهاً ضد اليهود، واليهود وحدهم، وإنما كان موجهاً ضد الآخر (أي آخر) الذي قد يقف في طريق النازيين. وهذا يسقط احتكار اليهود للإبادة.

يجب التأكيد على أنه لم تتم إبادة اليهود وحدهم، وإنما تم إبادة الغجر وأعداد كبيرة من البولنديين، وقد فقد الاتحاد السوفييتي ما يقرب من 20 مليوناً. نحن نتحدث عن عشرات الملايين الذين أبيدوا، مما يبين وحشية التشكيل الحضاري الألماني النازي الذي هو جزء من التشكيل الحضاري الغربي.

بل يمكن أن يزداد الأمر خصوصية ونضع الإبادة النازية ليهود أوربا في سياق ألماني يهودي: رفض اليهود الاندماجيين للنازية وترحيب الصهاينة بها - والتعاون بين الصهاينة والنازيين - الصهيونية في علاقتها النظرية والفعلية مع النازية! وسنكتشف كثيراً من حقائق التعاون بين النازيين والصهاينة مثل معاهدة الهعفراه بين النازيين والصهاينة التي أنقذت الجيب الصهيوني من الهلاك، إذ إنه كان يعاني من توقف الهجرة الاستيطانية ومن تدفق رؤوس الأموال، الأمر الذي تكفل به النازيون (نظير أن يقوم الصهاينة بكسر طوق المقاطعة اليهودية للبضائع الألمانية). ولهذا قال أحد المعلقين، إذ كان هرتزل هو ماركس الصهيونية (أي منظرها)، فإن هتلر هو لينينها (أي من حول النظرية إلى واقع سياسي).

إن محاولة النظر لإشكالية الإبادة من الداخل والخارج، والمزج بين الخاص والعام، تغير الرؤية وتضع قضية الإبادة على مستوى تحليلي جديد تماماً، يولد أسئلة مختلفة عن تلك التي يطرحها الصهاينة، والتي تحدد الأجندة البحثية والأجوبة التي ستتوصل إليها. فقضية ستة الملايين، وهل هو رقم صحيح أم لا، تصبح قضية ثانوية، إذ إن ثمة نمطاً إبادياً غربياً عاماً موجهاً ضد الآخر.

❑ لماذا الحديث عن الألمان فقط، وعن هذه المذابح بالذات وإهمال كل ما قامت به الحضارة الغربية من مذابح وفظائع؟

❑❑ الغرب يتهم الألمان وحدهم حتى لا تواجه الحضارة الغربية نفسها وحتى تنسى ما حدث في الماضي وما يحدث في الحاضر، أن تنسى طبيعتها الإبادية. التركيز على الألمان هو للهروب من الجرم، وهذا ليس ناتجاً عن ضغط يهودي أو صهيوني، وإنما هو جزء من منظومة حضارية كاملة.

❑ كيف تصف الفكر التآمري؟

❑❑ الفكر التآمري فكر كسول ولذا يميل إلى التبسيط والاختزال. إنه فكر يفسر كل شيء،

وما يفسر كل شيء بنفس السبب أو الأسباب لا يفسر شيئاً على الإطلاق، فبدلاً من أن يكد الباحث ويجتهد ويبحث عن الأسباب وبدلاً من أن يحاول اكتشاف العلاقات المتشابكة في الواقع وهي عملية فكرية مركبة، فإن أصحاب فكر المؤامرة، لأنهم كسالى يبحثون عن الراحة والدعة، يواجهون الواقع بصيغ إدراكية بسيطة وبقوالب لفظية وصور نمطية جاهزة فيقولون دائماً "اليهود هم السبب". وقد لاحظت أنه عندما يُكتشف فساد أحد الوزراء عادة ما تُسرّب إشاعة أن أمه يهودية، كما لو أنه كانت أمهات كل الوزراء تقيات ورعات لانتهى الفساد في مصر! فكرة الحكومة العالمية اليهودية التي ستسيطر على العالم لا توجد أية قرينة على وجودها. عندما ننظر إلى سلوك يهود أمريكا سنكتشف أن دعمهم للدولة الصهيونية لا يختلف أبداً عن دعم أي أمريكي (لإسرائيل). في الواقع دعم الحكومة الأمريكية لإسرائيل يفوق بمراحل دعم يهود أمريكا لها. فأين هذه الحكومة الخفية؟ وحسب معلوماتي استناداً إلى ما قرأت في جميع المراجع أن هذه "وثيقة" مزورة. وأنا في نهاية الأمر أقول ـ من منظور إسلامي ـ هل من المعقول بالنسبة لنا كمسلمين أن نفترض أن سلوك كل يهودي مقنن حسب ما جاء في البروتوكولات؟ أليس في هذا إسقاط للقيمة الأخلاقية والمسئولية الخلقية. وأنا كمسلم من الضروري علي أن أفترض أن كل إنسان مسئول عما يفعله. أما هذا الأسلوب في التفكير، فهو تفكير أعتقد أنه في جوهره علماني، أن نقول إن البشر يعكسون المادة أو يعكسون هذه المؤامرة أو هذا المخطط. هذا إعفاء للإنسان من مسئوليته الخلقية المتمثلة في المقدرة على الاختيار بين الحق والباطل وبين الخير والشر.

❑ لماذا كنتم من أكثر رافضي الترويج لـ "بروتوكولات حكماء صهيون"؟

❑❑ هذه وثيقة مضحكة وأعتقد أن من يروج لها لم يقرأها، الوثيقة تقول "نحن الذين دبرنا الثورة الفرنسية" والمعروف أن الثورة الفرنسية قامت لظروف اجتماعية وسياسية محددة لعب الماسونيون دوراً فيها دون شك، لكن الماسونية تختلف من دولة لأخرى. فالماسونية في فرنسا كانت تحمل لواء الفكر الحر الاستناري، إلى جانب أن إحدى نتائج الثورة الفرنسية أنها أدت إلى دمج يهود فرنسا وصهرهم إلى درجة أنهم كانوا يشيرون إلى فرنسا باعتبارها الدولة التي تأكل اليهود.

وتذهب البروتوكولات إلى أن اليهود سوف يتعاونون مع الماسونيين ثم يقتلونهم بعد ذلك وأنهم سيسيطرون على جميع الحكومات حتى الحكومات المعارضة لهم. واليهود هم الذين أدوا إلى ظهور الرأسمالية بكل بشاعتها والبلشفية بكل إرهابها وهم الذين أسقطوا الدولة العثمانية (من خلال يهود الدونمة) وهم الآن يحركون اللوبي الصهيوني في الولايات المتحدة الأمريكية حتى يرغمون هذه الدولة العظمى (المسكينة التي لا حول لها ولا قوة والتي تود أن تعيش في سلام داخل حدودها!) على تحقيق مآربهم في السيطرة على العالم!

والبروتوكولات تروج للمقولات الصهيونية الأساسية فهي تتحدث عن اليهود بشكل عام، وعن الشعب اليهودي ككتلة متماسكة تتحرك في إطار تاريخ يهودي واحد، ولذا فهم يتحدثون عن "الشعب اليهودي عبر التاريخ" والحديث عن الوحدة اليهودية هو جوهر الصهيونية (ومعاداة السامية).

كل هذا بدلاً من رؤية أعضاء الجماعات اليهودية باعتبارهم جزءاً من تواريخ بلادهم وحضاراتها. تتحدث البروتوكولات عن أن اليهود هم مصدر كل الشرور لأن الشخصية اليهودية شخصية شريرة بطبيعتها. ولا يدرك التآمريون أنهم بذلك يسقطون في مقولة تحليلية صهيونية ومعادية للسامية في ذات الوقت. فالحديث الصهيوني عن العبقرية اليهودية لا يختلف عن الحديث العنصري عن الجريمة اليهودية، فكلاهما يرى أن العبقرية والإجرام متأصلان في الشخصية اليهودية. ورغم التعارض الظاهري بين المفهومين إلا أنهما في واقع الأمر ينطلقان من نفس مفهوم الوحدة اليهودية. ومن الواضح أن يهودية اليهودي ليست مسئولة عن إجرامه أو عبقريته لأنه لو كانت يهودية العبقرية اليهودي مسئولة عن عبقريته، ، فيهودية المجرم اليهودي مسئولة عن إجرامه، وكلاهما مناف للحقيقة! فأينشتاين لم يظهر بين يهود اليمن أو أفغانستان، ولكنه ظهر داخل الحضارة الغربية، ونفس الشيء ينطبق على المجرمين فلو أن يهودية المجرم اليهودي هي المسئولة عن إجرامه لسمعنا عن المافيا اليهودية في اليمن، بينما نحن لا نسمع عن المافيا اليهودية إلا في الولايات المتحدة، مما يعني أن ما يحدد عبقرية اليهودي أو إجرامه الظروف الحضارية والاجتماعية السائدة في مجتمعه، وهو في هذا لا يختلف البتة عن بقية البشر.

البروتوكولات تتسم بنبرة طفولية ساذجة. فكبير الحاخامات الذي يقرأ البروتوكولات على الحاخامات. يقول: "نحن دعاة الشر". ولكن من ذا الذي يكون شريراً ويقول أنا شرير؟ ثم إذا كان شريراً فلم يخبر باقي الحاخامات بهذا وهم يعلمون هذا أساساً؟ ثم هناك نقطة مهمة لِمَ كتبت البروتوكولات بالروسية وحاخامات روسيا كانوا لا يعرفون الروسية أساساً؟ وكان لدى الدولة الروسية القيصرية برنامج اسمه "الترويس" خاص بتعلمي أعضاء الجماعة اليهودية اللغة الروسية، حتى يتم دمجهم في المجتمع الروسي. فغالبيتهم كانوا يتحدثون اليديشية (وهي رطانة ألمانية) بالإضافة إلى أنه إذا كانوا ينتوون كتابة وثيقة سرية فلم لا يكتبونها باللغة "الآرامية" التي كان يجيدها معظم الحاخامات، أو حتى اليديشية التي كانت تجهلها البيروقراطية الروسية. كما كان يمكن كتابتها بطريقة الجماتريا التي تستخدم الحروف ومقابلها العددي. ويلاحظ أن البروتوكولات ليس فيها أي إشارة ذات طابع يهودي، مما يدل على أن كاتبها لا يعرف شيئاً عن اليهودية. وهناك إشارة للإله الهندوكي فيشنو!

البروتوكولات تفسير تآمري مريح، والتفسير التآمري مريح لأنه يفسر كل شيء، أنا شخصياً عندما أفقد نظارتي في المنزل أقول لزوجتي مازحاً إن اليهود هم الذين أخذوها حتى أريح نفسي، ولا تتهمني هي بالإهمال! والتفسير المريح أسوأ من الجهل، فعلى الأقل عندما تجهل شيئاً فأنت تعرف أنك لا تعرف، أما التفسيرات الاختزالية التآمرية فهي تخلق وهم المعرفة.

❑ إذن فأنت ترى أن "بروتوكولات حكماء صهيون" وثيقة مزيفة، بعد أن استقر في ذهن القارئ العربي عموماً أنها وثيقة حقيقية. حتى ولو لم يكن لها قيمة تفسيرية؟، ألا ترى أن ما تقدمه هو محاولة لتقديم رأي موضوعي حول قضية خلافية، دون اعتبار للجوانب العلمية، ألا يمكن القول أن للبرتوكولات لها قيمة تعبوية؟

❑❑ لقد قمت بدراسة هذه الوثيقة بعد أن وضعتها في سياقها التاريخي المحدد. وقد فعلت ذلك التزاماً مني بالقيم العلمية، وكذلك بالقيم الإسلامية؛ فالإنسان يجب أن يبحث وأن يكدَّ ليصل إلى الحقيقة. والمسلمُ الحقُّ لا يمكنه أن يكيل التهم لأحد دون أساس. كَما أن المسلم لا يؤمن بأن الهوية الدينية، يهوديةً كانت أم مسيحيةً أم إسلاميةً، متوارثةٌ. فالهُوية المتوارثة هذه مسألة مادية عنصرية، حتمية، تقع في إطار الحتميات المادية. كما أنني أطرح رأيي هذا في البروتوكولات كمحاولة لتحرير العقل العربي من التخاذل والهزيمة، والتهويل من شأن اليهود حتى لا ندخل الحروب، فمن لا يدخل الحروب لا ينكسر ولا ينتصر، فهو "شيء" بين الأشياء!

والبروتوكولات ـ مع الأسف ـ تحولت في العقل العربي إلى ما يشبه "الصِّيغَة السحرية" التي تفسِّر كل شيء، ويؤكد كل من يشير إليها أن ما جاء فيها "قد حدث بالفعل"، وهذا أكبر دليل ـ في تصورهم ـ على مقدرتها التفسيرية. وقد أدمن العرب (وغيرُهم) تعاطيها، كما يتم تعاطي الأفيون، لاستعادة شيء من التوازن أمام الهزائم المتلاحقة التي حاقت بنا نحن العرب! فكيف نفسِّر هذه الهزائم إلا بتأكيد أن عدونا شيطان رجيم يمتلك قوى شيطانية عجائبية، وأنه قادر ـ والعياذُ بالله ـ على كل شيء؟! ولا يتورع عن فعل أي شيء ولكنك أمام الشيطان لا تملك إلا أن تستعيذ بالله ثم تفر، أو ـ على الأسوأ ـ، تستسلم له.

إن الخطاب التآمري خطاب انهزامي، وهذا ما حدث لنخبتنا الحاكمة التي شعرت بالهزيمة من الشيطان الذي لا يقهر فوقعَت وثائق الاستسلام وهي تحاول الآن أن تقنع المقاومة أن تحذو حذوها. إن شيطنة العدو (أي تحويله إلى "ظاهرة شيطانية") يدخلنا في طريق الهزيمة المظلم، أما لو افترضنا أنه بشر، فإنه يمكننا التعامل معه: يمكن أن نحاوره بشكل عقلاني إن كان ذلك ممكناً، أو نطلق عليه النار إن اضطرتك الظروف إلى ذلك! والعقل العربي يفضل "شَيْطَنَة اليهود" حتى لا يتعامل معهم، إن سِلْماً أو حرباً. وبالنسبة لكثير من "الباحثين" أصبح الاقتباس من البروتوكولات هو جَوهر التأليف لديهم، فمثل هذا الاقتباس يكفيهم مؤونةَ البحث وعناءَ الإبداع.

❑ ما سر شيوع البروتوكولات؟

❑❑ البروتوكولات كانت شائعة في العالم الغربي في أواخر القرن التاسع عشر. وقد كتبها شخص مهووس اسمه سيرجي نيلوس يقال إنه كان عميلاً للبوليس السري الروسي، الذي ساهم في ترويج هذا الكتاب في روسيا القيصرية، التي كانت تعاني من الاضطرابات الاجتماعية بسبب تعثر الحديث فيها. وكانت الحركة الثورية آخذة في التصاعد بسبب تفاقم أزمة الحكم القيصري، وكانت العناصر اليهودية موجودة بشكل ملحوظ (وعلى سبيل المثال 30% من كل المساجين السياسيين في ذلك الوقت كانوا يهوداً). وكتاب مثل البروتوكولات يعلق كل شيء على شماعة اليهود الأمر الذي كان يفيد الحكم القيصري المستغل الباطش. ومن الملحوظ أن البروتوكولات تمجد الحكم الشمولي والإقطاعي وتحذر من الديمقراطية!

وانتشرت البروتوكولات في أوروبا الغربية التي كانت تعاني من أزمة اقتصادية ونسبة بطالة عالية، وكانت الهجرة اليهودية من شرق أوروبا تتدفق على أوروبا الغربية، وأعضاء هذه الهجرة لم

يكن عندهم كفاءات تؤهلهم إلى الانخراط في المجتمعات الحديثة في غرب أوروبا، ولذا انخرطوا في وظائف هامشية مثل السمسرة والدعارة والشحاذة، كما كانوا يهددون الطبقة العاملة لأنهم كانوا يقبلون أي أجر يعرض عليهم. في هذا الإطار تأتي البروتوكولات لتفسر كل شيء.

إلى جانب عنصر مهم آخر ساعد على انتشار البروتوكولات وهو وجود اليهود في الأحزاب الشيوعية والرأسمالية في ذات الوقت وهو ما أعطى إيحاء بأن ذلك الانتشار يعني توزيعاً للأدوار بين اليهود من أهل الهيمنة على العالم. الفكر التآمري دائماً ما يجد بعض الأحداث في الواقع تساند رؤيته، ولكن هذه الأحداث تُفَسِّر الجزء ولا تفسر الكل.

أما سبب شيوعها في العالم العربي فيرتبط بالهزيمة وبالتراجع الذي حدث. فالعقلية التآمرية أو لنقل الفكر التبسيطي قادر على تفسير كل شيء بحيث إنه عندما يحدث لنا أي شيء: هزيمة عسكرية ـ فساد أخلاقي ـ انتشار الأمراض يصبح السبب البروتوكولات. عندما يتهم شخص بالرشوة يقفز التبرير: من المؤكد أن قريبه يهودي. المسألة بالنسبة للتفكير البروتوكولي واضحة جداً ولكنه وضوح ناجم عن الكسل الفكري وتستند إلى عدم فهم للواقع وبالتالي فهو مضلل. ولكنه تفسير جذاب لأنه يفسر كل شيء ببساطة.

❑ تحدثت أيضاً عما سميته مرض "النصوصية" كأحد أسباب انتشار البروتوكولات؟

❑❑ النصوصية هي محاولة تفسير سلوك اليهود، وأن تقرأ الواقع الإسرائيلي في ضوء ما جاء في العهد القديم والكتب المقدسة اليهودية الأخرى (التلمود ـ كتب القبالاه ـ وبعض الجهابذة يضمون لذلك بروتوكولات حكماء صهيون بحسبانه كتاباً مقدساً باطنياً عند اليهود). وتنطلق محاولة التفسير من تصور مفاده أن سلوك اليهودي هو تعبير عضوي مباشر عن بعض نصوص العهد القديم والتلمود والبرتوكولات، وأن ما جاء في هذه الكتب يتحقق بحذافيره. وكأن واقع الصهاينة ويهود العصر الحديث سواء أكانوا في أمريكا أم جنوب أفريقيا أم إثيوبيا لا يختلف عن واقع العبرانيين القدامى أو يهود الصين في القرن الخامس عشر، وكأن ما ورد في العهد القديم والتلمود إن هو إلا مخطط يهودي قديم، يعبر عن جوهر يهودي ثابت، وأن من يريد أن يفهم اليهود والصهيونية ويتصدى لهما عليه ألا يضيع وقته في قراءة الواقع وتفاصيله، وإنما عليه أن يذهب إلى أحد هذه الكتب (خصوصاً البروتوكولات، فهي قصيرة وواضحة وسهلة وتأخذ شكل مخطط واضح) وسيجد فيها تفسيراً لكل شيء بل تنبؤا بكل شيء ونبوءات توضح ماذا سيحدث في المستقبل.

ومثل هذا النموذج الاختزالي لا يتنبه إلى أن علاقة الإنسان بالكتب المقدسة التي يؤمن بها علاقة مركبة إلى أقصى حد، فهي ليست علاقة سبب ونتيجة. كما أن مسألة التفسير مسألة حيوية في تحديد هذه العلاقة، فيمكن أن يكون التفسير حرفياً مغلقاً، ويمكن أن يكون مجازياً منفتحاً. فتفسير الصهاينة لنص ما يختلف عن تفسير اليهود الإصلاحيين له. وأخيراً لا يدرك هؤلاء التآمريون أن غالبية اليهود في العصر الحديث لا تؤمن بهذه الكتب أساساً ولا تقرؤها.

وقد استشرى مرض النصوصية وانتقل من اقتباس العهد القديم إلى اقتباس أي تصريح صهيوني وتصديقه والإشارة إليه بشكل يعده جزءاً

من المخطط القديم ومن الواقع الذي يتشكل في الحاضر، أي محاولة لتجاوز هذه الادعاءات بالدراسة والتأمل. فعلى سبيل المثال، حينما صرح أحد الصهاينة عام 1983 بأنه سيتم توطين مليون يهودي في الضفة الغربية قبل نهاية القرن الحالي، ارتجف الإعلام العربي من هذه التصريحات ونشرها بموضوعية متلقية بلهاء، دون أن يخضعوها للاختبار، ودون أن يسألوا بعض الأسئلة البدهية: من أين سيأتي هذا الصهيوني بكل هؤلاء المستوطنين؟ وبحلول عام 1988 كان عدد المستوطنين لا يزال لا يتجاوز 130 ألفاً، وأدلى المسئول الصهيوني نفسه بتصريح مليوني آخر، ومرة أخرى ارتجف الإعلام العربي ونشر تصريحه ببغائية مذهلة. ولعل هجرة اليهود السوفيت من أهم الشواهد على هذه ظاهرة. إذ كانت الصحف العربية تنشر "توقعات" الصهاينة بهجرة الملايين، وكأنها حقائق، في الوقت الذي كان عدد يهود الاتحاد السوفيتي لا يتجاوز مليونا ونصف المليون!

المطلوب هو أن نخضع مقولات الصهاينة للتمحيص والتساؤل، فلا نهون ولا نهول ولا نكتفي بالتلقي السلبي والرصد الآلي. فنبين أن بعض هذه التوقعات الصهيونية الوردية قد أطلق حتى يمكن لإسرائيل الحصول على بلايين الدولارات من الولايات المتحدة، وأن كثيراً من المهاجرين "اليهود" ليسوا بيهود، بل مواطنين عاديين أرادوا أن يجدوا طريقة للخروج من الاتحاد السوفيتي.

❑ ما هو في تصورك مستقبل المشروع الصهيوني؟

❑❑ كل الأنظمة السياسية في العالم تواجه إشكالية الشرعية السياسية فالنظم العربية على سبيل المثال تواجه إشكالية الانتقال من نظم شمولية إلى نظم ديمقراطية منفتحة، وهذه إشكالية خاصة بالشرعية السياسية ولكنها لا تواجه شرعية الوجود. أما الكيانات الاستيطانية فتواجه مشكلة الشرعية السياسية تجاه المستوطنين الصهاينة أما تجاه الفلسطينيين فهي تواجه شرعية أخرى وهي شرعية الوجود، أي حقهم ومقدرتهم على البقاء في الأرض التي احتلوها. والانتفاضة تطرح هذا وبحدة، وهي إحدى إسهامات الانتفاضة الكبرى.

استولى الصهاينة على الأرض الفلسطينية وطردوا أهلها، ولكنهم لسوء حظهم لم يبيدوهم، والتاريخ أثبت أنه لا يمكن لأي جيب استيطاني إحلالي أن يستمر دون إبادة السكان الأصليين، أي أن مشكلة شرعية الوجود لا تزال مطروحة دون حل، تقف اللاءات الصهيونية الأربعة (لا فك للمستوطنات . ولا انسحاب لحدود 67 . لا تقسيم للقدس . لا عودة للفلسطينيين) حائلاً دون حلها وتتصاعد الانتفاضة يوماً بعد يوم ويدخل الجميع في طريق مسدود لا يحسمه سوى الحوار المسلح. ويتصاعد اليأس الإسرائيلي الذي يتضح في المرحلة الشارونية.

أي محاولة حسم الصراع عن طريق البطش وهم يعلمون مسبقاً أنه لم يحدث في التاريخ أن هزمت حركة تحرير شعبية. بدليل تصرفاتهم العبثية التي يعلمون مسبقاً أنها لن تجدي فتيلاً مثل اغتيال الشيخ ياسين وعبد العزيز الرنتيسي، ومثل إقامة سور الفصل العازل، والانسحاب من غزة ثم دخولها عدة مرات.. كل هذه الأفعال لم تضف لهم إلا المزيد من عدم الأمان والمزيد من العنف لذا نجد موضوع نهاية إسرائيل مطروح على الوجدان الصهيوني منذ عام 48، أي منذ البداية. وهو ما أسميه "هاجس النهاية".

❑ تتحدث عن "نهاية إسرائيل"، فهل يمكن أن تبين لنا ماذا تعنى علي وجه الدقة؟

❑❑ حينما أتحدث عن نهاية إسرائيل ففي ذهني ما حدث في جنوب أفريقيا، إذ تم القضاء على النظام العنصري من خلال المقاومة المسلحة ولم يتبع ذلك مذابح جماعية أو إبادة، وحل سلام قائم على العدل. فقد قاوم الأفارقة وجاهدوا وبعد سنوات من الحوار المسلح بدأت الأقلية البيضاء تدرك أنه لا يوجد حل أمني عسكري، فاستسلم النظام العنصري فدخلوا في حوار نقدي مع المقاومة بقيادة مانديلا وانتهى الأمر بتسليمه مقاليد الحكم، على الرغم من أن النظام العنصري استمر ما يقرب من أربعة قرون، ولم يكن يعتمد على الخارج (كما هو الحال مع الدولة الصهيونية). وبعد سقوط النظام العنصري ظهر نظام جديد استوعب المستوطنين البيض الذين تحولوا إلى مواطنين في دولة متعددة الأديان والأعراق والإثنيات وفتح أمام الجميع الفرص دون تفرقة على أساس اللون أو الدين. وفي الانتخابات الأخيرة في جنوب أفريقيا كانت الأحزاب السوداء تحاول الحصول على أصوات المواطنين البيض والعكس. وهذا يعني أنه ظهرت مصالح ورؤى تتجاوز حواجز اللون. بل إن وفد الجنوب الأفريقي الذي ذهب إلى المونديال كان يضم كلاً من دي كلارك الرئيس السابق للنظام العنصري ومانديلا زعيم المقاومة والرئيس السابق للمجتمع الجديد.

وأتصور أن نفس المتتالية يمكن أن تتحقق في فلسطين المحتلة، فمن خلال تصاعد الحوار المسلح سيصبح الجيب للصهيوني مكلفاً بالنسبة للدولة الراعية وسينال الإرهاق من المستوطنين الصهاينة وسيدركون أن الحل الأمني العسكري لا طائل من ورائه وأنهم لا مجال أمامهم إلا أن يتخلوا عن عنصريتهم وعزلتهم الصهيونية وعن يهوديتهم المزعومة (فاليهودية شيء والصهيونية شيء آخر). فتبدأ الأصوات تتعالى داخل الكيان الصهيوني ويبدأ المستوطنون يبحثون عن متتالية جديدة تضمن لهم ولأولادهم البقاء. وتبدأ الدولة الراعية في إعادة حساباتها. ولذا علينا أن نقاوم وأن تستمر المقاومة وأن نرسل في ذات الوقت برسائل للمستوطنين، خاصة اليهود الشرقيين، أن الحل العربي لمسألة الاحتلال والاستيطان الصهيوني ليس الإبادة، كما تزعم القيادة الصهيونية، وإنما فك الإطار العنصري وإنشاء مجتمع جديد على أسس إنسانية ديمقراطية. وهذا يعني أن الدولة الصهيونية التي تدعي أنها ليست دولة لمواطنيها الذين يعيشون داخلها وإنما دولة لكل يهود العالم الذين يعيشون خارجها عليها أن تغير رؤيتها وتنظر لنفسها باعتبارها دولة توجد في الشرق الأوسط وأنها جزء حضاري منه، وأنها دولة لمواطنيها وأن تكف عن الحديث عن حق العودة لليهود بعد ثلاثة آلاف عام (والذين لا تود غالبيتهم في العودة) وتنكر هذا الحق على الفلسطينيين الذين طردوا منها منذ عدة سنوات (ويقفون يقرعون بوابات الكيان الصهيوني)، وأن تكف عن الحديث عن الأزمة الديموجرافية، أي الخوف من أن يصبح العرب هم الأغلبية في الكيان الصهيوني وعن الترانسفير كحل لأزمتها الديمواجرافية هذه، وعن التهييج من أجل هجرة اليهود الروس ودفع الرشا لهم حتى يتركوا أوطانهم ويستوطنوا فيها، وأن تتوقف عن تهويد الهنود الحمر في بيرو ثم تنقلهم إلى المستوطنات في الضفة الغربية وعن بناء

السور العنصري، وعن الحديث عن أن القدس هي عاصمة إسرائيل الأزلية. هذه الرؤية الجديدة يجب أن تترجم نفسها إلى خطوات إجرائية محددة، إذ يجب أن تعلن هذه الدولة إنها دولة لكل مواطنيها وحسب وليس لما يسمى بالشعب اليهودي وانطلاقاً من هذا تلغي قانون العودة العنصري والقوانين العنصرية الأخرى مثل دستور الصندوق القومي اليهودي الذي يدعم الجيب الاستيطاني ويعمق من عنصريته والذي تحرم قوانينه على غير اليهود أن يمتلكوا أرضاً ملك الشعب اليهودي أو العمل فيها، أي أنها تمنع العرب من مواطني الدولة الصهيونية أن يمتلكوا أرضاً تمتلكها الوكالة اليهودية (حوالي 90% من أراضي فلسطين المحتلة). ومثل هذه القوانين العنصرية تجعل من مقولة يهودي مقولة قانونية، أي أن العنصرية الصهيونية جزء من البناء القانوني للدولة الصهيونية. وهذه هي إحدى سمات الجيوب الاستيطانية الإحلالية. إن التمييز العنصري ليس مجرد فعل يقوم به العنصريون المتعصبون وإنما هو جزء من البناء القانوني يعاقب كل من يتجاوزه أو يخرقه. وعلى هذه الدولة أن تتوجه لقضايا الحل النهائي فتفك المستوطنات في الضفة الغربية وتقبل بحق العودة للفلسطينيين وترجع الأرض التي سلبت من أصحابها لهم. هذه هي الطريقة الوحيدة لتحرير فلسطين وأيضاً تحرير المستوطنين الإسرائيليين، لأن المنظومة العنصرية تفرض عليهم سجناً من نوع ما. إذا أنجز ذلك فإنه يعني سقوط النظام العنصري وقيام مجتمع جديد مبني على العدل. أعتقد أنه يمكن حينذاك أن نعلن أننا على استعداد للعيش في سلام معهم وسيكون سلاماً دائماً وعادلاً، دائماً لأنه عادل، لأن ما ينجز الآن هو سلام مبني على موازيين القوى، مما يعني أنه مجرد هدنة أو تهدئة يلتقط فيها كل طرف أنفاسه ليحارب مرة أخرى لتعديل موازين القوى لصالحه.

ويجب أن نطمئن المستوطنين الصهاينة أن ما يطلبه العرب هو إعادة الأمور إلى وضعها الطبيعي أي القضاء على استيطانية وعنصرية الدولة الصهيونية وليس القيام بمجازر أو مذابح، وأن من يود منهم سيصبح مواطناً في المجتمع الجديد (متعدد الديانات والأعراق والإثنيات) وأن المستوطنين الصهاينة الذين ولدوا على أرض فلسطين رغم أن آباءهم قد جاءوا كمحتلين ومغتصبين. ليس لهم وطن آخر، ويجب أن نتعامل معهم من هذا المنطلق. واستيعابهم ليس مشكلة على الإطلاق، فالعالم العربي يتميز بوجود أعداد كبيرة من الأقليات الدينية والإثنية، وقد تعايشنا كلنا في هذه المنطقة بحد أدنى من الاحتكاك والتوتر. كما أن الدولة الصهيونية تستوعب آلاف المهاجرين، مما يعني أنه بوسع الدولة الجديدة أن تكون قادرة على استيعاب كل الفلسطينيين الراغبين في العودة وكل الإسرائيليين الراغبين في البقاء. وقد يكون من المفيد الإشارة في هذا السياق، إلى أن الشيخ رشيد رضا دخل في مفاوضات مع الجانب الصهيوني في مطلع القرن المنصرم. فأشار إلى أنه مدرك تماماً لأهمية رؤوس الأموال والخبرات التي سيأتي بها المهاجرون اليهود، وقال إن العرب يمكن أن يرحبوا بها وبهم، على شرط أنه حين تستقل فلسطين وتصبح دولة ذات سيادة أن تكون الدولة الجديدة دولة ديمقراطية، دولة مواطنيها، لكل مواطن صوت (وهذا هو الحل جنوب الأفريقي)، ولكن حاييم وايزمان، أول رئيس للدولة الصهيونية، والذي كان طرفاً في هذه المفاوضات، عاد إلى منزله وكتب في مذكراته أن هذا هو سلام

المقابر، وهو بالفعل سلام المقابر لأي تصور عنصري للدولة الجديدة فالنهج الديمقراطي الذي يضمن المساواة بين الجميع يؤدي إلى إسقاط الإطار الصهيوني العنصري والإصرار على أن تكون الدولة الجديدة دولة يهودية خالصة، دولة لكل يهود العالم.

❑ من قراءتك المجتمع الإسرائيلي من الداخل، هل ترى أصواتاً إسرائيلية يمكنها تبني صيغة مثل صيغة جنوب أفريقيا؟

❑❑ اليسار الصهيوني لم يصل بعد إلى هذه القناعة. أعتقد أن السبب هو أن الدول العربية لا تساند الانتفاضة بما فيه الكفاية. ولو تم ذلك فإن الرسالة سوف تصل لهم كما حدث في جنوب أفريقيا. العالم الغربي ظل يساند جنوب أفريقيا حتى السبعينيات ومع تصاعد المقاومة تخلى عن النظام العنصري وبدأ في مقاطعته. وأتصور أن الدول العربية يمكن أن تقوم بشيء مماثل.

❑ لكن أوضاع الدول العربية أقرب إلى "الشرذمة" التي لا تساعد على تحقيق هذا الهدف؟

❑❑ فعلاً ومن هنا عظمة الانتفاضة التي استمرت لأن الجميع كان يتوقع نهايتها بعد عدة شهور أو عام وتتحول إلى ذكرى حزينة يحتفلون بها احتفالات رسمية فخمة تلقى فيها الخطب والمراثي. لكن خاب ظنهم والحمد لله.

سيرة ذاتية:

- **عبد الوهاب المسيري مواليد دمنهور بمصر العربية عام 1938.**
- **حاصل على الدكتوراه في الأدب الإنكليزي والأمريكي المقارن من الولايات المتحدة الأمريكية.**
- **رئيس وحدة الفكر الصهيوني وعضو مجلس الخبراء بمركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام.**
- **مستشار ثقافي للوفد الدائم بجامعة الدول العربية في هيئة الأمم المتحدة.**
- **أستاذ الأدب الإنكليزي والمقارن بجامعات عين شمس والملك سعود والكويت.**
- **مستشار أكاديمي للمعهد العالمي للفكر الإسلامي بواشنطن.**
- **عضو مجلس الأمناء لجامعة العلوم الإسلامية والاجتماعية بواشنطن.**
- له مؤلفات متميزة كثيرة بالعربية والإنكليزية تتناول بحوثاً عن اليهودية والصهيونية وتاريخهما وفكرهما وأزماتهما وإشكاليات العنف والتحيز القائمة فيهما.

من القلب مع الراحل محمد الماغوط

أديب قزاز

في المساء ذهبت إليه لأودعه، فهو مسافر غداً إلى دولة الإمارات العربية المتحدة لتسلم جائزة السلطان العويس في الشعر لعام

2005م وجدته فرحاً كطفل ينتظر بشوق صباح العيد.

حلق شعره وذقنه واستحم وركن إلى جانبه ألبسة جديدة قال مبتهجاً: انظر هذه . الجلابية . أحاكوها لي في . سلمية . سأرتديها غداً لأول مرة.

❑ متى موعد التكريم

❑❑ **بعد غدٍ السبت في الثامن من آذار .**

❑ رافقتك السلامة..... قبلته ثم انصرفت مودعاً.

مضت ثلاثة أيام ثم عاد الأستاذ سالماً غانماً بجائزة العويس بشقيها المادي والمعنوي، منحت له لأسباب جاءت في تقرير النقاد ولجان التحكيم "تمنح الجائزة إلى الشاعر محمد الماغوط الذي أسهم في الحداثة الشعرية العربية وفي تطوير قصيدة النثر، وهو واحدٌ من روادها الكبار كانت قبله مشروعاً غير واضح المعالم، إلى أن أعطاها بجهده شكلاً شعرياً، وله أسئلة فكرية وفنية خاصة به، لذا لا يمكن النظر اليوم إلى هذه القصيدة التي اكتسبت موقعاً واسعاً في المشرق العربي ومغربه دون التوقف أمام دور الماغوط الريادي.

عمل الشاعر على تحرير الشعر من قيود الصنعة والتقليد، فهو الذي أتاح لقصيدته النفاذ إلى عوالم الإنسان المختلفة، الروحية والمعنوية والوجودية والمعيشية".

ثم تطرق التقرير أيضاً إلى استعمال الشاعر لغة غير مألوفة وإلى انشداده إلى الهموم العربية اليومية، مما جعل القارئ يتلقاها بيسرٍ وألفة ما دامت تعبر عن أحواله، متطلعة إلى زمن مختلف من خلال دأبه الجريء على الانتقاد الحاد لواقع يحاصر الإبداع والحرية معاً.

في اليوم التالي لعودته، ذهبت إليه لأهنئه بالعودة واستلام الجائزة، وجدته مقبلاً على المرح بقوة!

وما أن دخلت، وقبل أن أجلس بمكاني، قال بفرح عارم: انظر هنا لقد قدموا لي هذا التذكار...... إنه من . الكريستال . الخالص

❑ ألف مبروك، هذا فخرٌ كبير لك ولنا في سورية، فأنت رمزٌ كبير للثقافة العربية، ولكن هل قلت شعراً هناك؟

منذ سنين لم ألقِ شعراً في محفل، ولكن شكرت الحضور بكلمة قصيرة.

((من يدعوني لافتتاح أي معرض منتظر،

كمن يدعو الخريف لافتتاح معرض زهور.

ومهما كتبت وأبدعت في أي مجال، أظلّ ضيفاً عابراً على هذا الوطن المفدى، فإلى الوطن الذي يستقبلني والوطن الذي ينتظرني وإلى المحكمين الذين لا أعرف عنهم أكثر مما أعرف عن مواقع النجوم واتجاهاتها دون نظارتي الطبية كلَّ ما أملك، عدا عكازي وحزني.

من قبل قلت: آهٍ لو يتم تبادل الأوطان كالراقصات في الملهى.

والآن أقول: آهٍ لو يتم تبادل الأسرى مع أوطانهم في كل حرب.

لأنني منذ الطفولة وحتى الآن.... كلما تحركت ستارةٌ، سترتُ أوراقي بيدي كبغيٍ ساعةَ المداهمة)).

❑ نصّ جميل فيه رائحة الشعر!

ولكن ماذا عن أجواء الرحلة؟

❑❑ في الطائرة أعلموني أن منع التدخين صارمٌ وحازم (وتعال شوف على هالزنقة)

❑ هل التزمت بالمحظور والممنوع؟

❑❑ لم ألتزم، بل تمردت على المنع، ودخنت سيجارة، وانطلق يضحك مفتخراً بإنجازه، ثم شغل آلة التسجيل وانصرف عن اهتمامه بالحاضرين، وراح يتأمل في اللوحات المثبتة على جدران الغرفة، بينما علا في المكان صوت المقرئ

محمود خليل الحصري ـ كما في كل مرة.

تركت الأستاذ منسجماً مع صمته لوقتٍ طويل إلى أن قال فجأة بصوتٍ مرتفع: الله ما أحلى صوته!

وما أجمل ما يقول!

اهتبلت فرصة إعجابه بالقرآن الكريم وقلت له: أراك دائم الاستماع إلى القرآن الكريم، تصغي إليه باحترام كبير واهتمام بالغ؟

❑❑ القرآن يشدُّ نفسي المضطربة نحو السكينة والسلام الداخلي كما أنه يرسخ ذائقة اللغة العربية ويغنيها.

❑ هل استطاع هذا الفرح البادي عليك الآن، أن ينتزع بعضاً من أحزانك المقيمة.

❑❑ لا.... أنا وحيد القلب، والفرح العابر لا ينتزع حزن من كان قلبه وحيداً.

فلا شيء حقيقيٌ فيَّ أكثر من أحزاني، وأنا بطبعي حريصٌ على رعاية ما أراه صادقاً في داخلي.

أنا منذ زمن بعيد حسمت أمري وأعلنتُ أن الفرح ليس مهنتي.

❑ ولكن لماذا عزلتَ نفسك عن الناس والمجتمع؟!

❑❑ لم أحكم على نفسي بالعزلة، بل نفسي هي التي حكمت عليَّ وبعد أن آل الواقع إلى هذا التردي، آثرت التواري عن الأنظار حتى لا أرى بشاعة العالم وما يجري فيه الآن، وكنت قد عللتُ ذلك في إحدى نصوص كتابي الأخير "البدوي الأحمر".

عدت إلى الكتاب الذي كان قد أهداني إياه الأستاذ أخيراً، فوجدته يقول: "بعد أن غدر بي الزمان وصحبةُ العمر واعتكفت في منزلي لسنوات منصرفاً إلى التبغ والشراب والصراخ والشتائم وكرهت كل ما يمت إلى هذه الأمة بصلة كراهية

هتلر لليهود وأبدتُ عواطفي الشخصية والوطنية بمدفع رشاش وتعهدت بناء أعمق المقابر"

ربما لو كان الأستاذ قد تزوج بعد وفاة زوجته الشاعرة (سنية الصالح) منذ عشرين سنة لكانت حالته مغايرة لما هي عليه من الوحدة والمرض، ولكن لماذا لم يتزوج منذ ذاك الوقت حتى الآن؟

تسلحت بجرأة وسألته فردَّ باستياءٍ شديد ((هلق شو بدك فيني إذا اتزوجت أو ما تزوجت، غيرلي الحديث)).

أدركت أنني لم أوفق بالسؤال، بدا وجه الأستاذ مستاءً ولعلي سببت له بعض الامتعاض، فهو كما صرح مراراً، يكره السين والجيم في الأمور العامة، فكيف إذا كانت السين تتعلق بالخصوصية الشخصية.

مرت ساعة من الزمن ونحن نصغي مع الأستاذ إلى صوت فيروز، فصوتها أثيرٌ لديه دائماً، بينما الصمت بيننا قائم.

كنت أراقب بدقة هذا الشاعر الفذ، الذي أعلن فتحاً مبيناً في دنيا الشعر العربي حين أبدع خياله المشبوب وحساسيته العميقة، صوراً شعرية تقطر جمالاً وتشع دهشة، حتى أضحى أحد رواد قصيدة النثر الكبار لا بل في طليعتهم أجمعين.

❑ كنت في حيرة من أمري معه، فهو لا يسمح لصحفي أن يرفع أمامه قلماً أو ورقة أو آلة تسجيل، وحين رأيته أكثر هدوءاً واستقراراً بعد سماعه الطويل لصوت فيروز سألته عن أسباب نفوره من الحوارات والمساجلات والمقابلات؟

❑❑ **أنا أكره الحوار الرسمي ولا أحب الكلام المباشر مع الناس فهذا يؤرقني ويربكني، ثم أنا لا أميل إلى التفكير العقلي وأكره التنظير ولا أرتاح لرؤية من يحمل ورقةً وقلماً وهو جالسٌ أمامي، كأنه محقق "أمني" من جماعة "عبد الحميد السراج" وخود على سين وجيم، حتى أنني إذا طرق بابي ليلاً لا أفتح لأحد.**

❑ لماذا؟

❑❑ **لأنني أتوجس أن الأمن في الباب، وفي إحدى المرات اكتشفت أحد الصحفيين وقد شغل المسجل خلسةً وأخفاها عن ناظري تحت الطاولة وآخر خبأها في جيب قميصه، وآخر في جواربه!!**

كانت السنوات الأربعة الأخيرة التي عايشته فيها، كفيلة بأن أطلع عن كتب على طقوس حياته وكيف يعيش.

كانت شخصيته مزيجاً من صخب الطفولة والكهولة، لا يحتفي بالمظهر ولا يكترث بالمظهر، وغير مبالٍ بشيء حتى لو كان وسط الجموع.. مزاجه مضطرب وحاد كنصل السيف رغم وداعته بعد كل ضجر. ورغم كل شجاعته في التحدي والإبحار ضد التيار، إلا أنه مسكون بالخوف والشك والكوابيس والتوجس حتى من حفيف الأشجار.

عن شكله وخوفه وكوابيسه حدثني ذات مرة قائلاً: خرجت من بيتي ماشياً كالعادة إلى مقهى "أبو شفيق" في منطقة الربوة، انطلقت متأبطاً أوراقي حتى بلغت منطقة "كيوان" وهناك في الطريق، عارضتني امرأة لا أعرفها وقالت لي بنبرةٍ لا تبشر بالخير.

"شو قصتك انته، كل يوم رايح جايه من هون، شو ما ملّيت كل هالسنين"؟!

❑ كيف تصرفت حيال هذا الموقف؟

❑❑ حين انتهت من كلامها الذي يقطر حسداً، لم أجبها بكلمة واحدة بل على الفور، أشرت لسيارة "تكسي" وطلبت من السائق أن يعيدني إلى البيت، لأنني أحسستُ أن مكروهاً سيصيبني إذا تابعت طريقي، وبالفعل عدت إلى البيت مضطرباً قلقاً وخائفاً من شيء ما!!

❑ هل من حادثة ملفتة حصلت لديك في مقهى "أبو شفيق" الذي ارتبطت به سنوات طويلة؟

❑❑ ضحك متحسراً ثم زفر قائلاً: آه على مقهى "أبو شفيق" كنت مدمناً عليه كإدماني على القلم والكاس والسيجارة وفيه كتبتُ أكثر أعمالي المسرحية، حتى صار "فارس" نادل المقهى من أعز أصدقائي.. أذكر مرة، كنت أكتب فيلم الحدود، فجأة هبت ريحٌ صيفية شديدة أطاحت بأوراقي من فوق الطاولة وتطايرت في الهواء بعيداً وفي كل الاتجاهات، ليتهادى بعضها فوق مياه نهر "يزيد" أحد فروع "بردى" الذي يمر بمحاذاة المقهى

❑ ماذا فعلت إثر ذلك؟

❑❑ ناديت على الناس الموجودين وأنا أصيح الأوراق... الأوراق.. فهرعوا إلى النهر لالتقاط ما يمكن، ولكن دون جدوى، فالنهر كان غزير المياه ويجري مسرعاً.

أما أنا فقد طار عقلي من رأسي حين طارت الأوراق.

❑ ماذا حصل بعد ذلك؟

❑❑ ضبضبتُ أشيائي بعد أن تعكر مزاجي وعدتُ إلى البيت فوراً.

❑ معروف أنك تتوجس من كلمة "أمن . تحقيق . حوار" ولما كان الأمر كذلك، كيف قبلت أن ترأس تحرير مجلة "الشرطة"

❑❑ لا أعرف كيف وجدت نفسي في هذا الموقع الذي لم يدم طويلاً، لأنني لم أستطيع أن أتأقلم مع الجو العام، كنت كلما رأيت شرطياً أمامي "أضرب له تحية" إلى أن حدث ذات يوم وتغير وزير الداخلية، وجاء وزير جديد، وكان من الطبيعي أن يهنئ ضباط الشرطة الوزير الجديد. بمنصبه، ومن ناحيتي لم أكن ضابطاً ولم أتقيد بذلك، وحصل أن أحداً نمى إلى الوزير بأنني متجاهل وجوده وفي الحقيقة لم أكن متجاهلاً، بل أنا بطبعي لا أميل إلى مثل هذه المداخلات لكن المفاجئ، هو أن الوزير لم يكن يعلم من هو رئيس تحرير المجلة سأل عن ذلك؟

فقالوا له.... إنه محمد الماغوط!

تفاجأ الوزير بوجودي وقال: محمد الماغوط عندنا يا مرحبا.... عليَّ أنا أن أذهب إليه.

وبالفعل فوجئت بالوزير يدخل مكتب المجلة ويسلم علي بحرارة بالغة.

وبعد هذا الموقف، صار كل ضباط الشرطة "تضرب لي التحية" بعد أن كنت "أضرب تحية لأي شرطي يظهر في وجهي"

وهكذا يبقى الأستاذ وحيداً في حنايا الظلال، دون أن يستطيع خدمة نفسه وتدارك شؤونه، سوى أنه يكتب باستمرار ودون انقطاع.

مستلزماته الضرورية من أقلام وأوراق وطعام وشراب ودواء، أمامه فوق الطاولة طوال الوقت،

ليس لديه نظام في أي سلوك، إنه دائماً خارج السرب!!.

عن نفسه يقول: "من طبيعتي أن ليس لدي أصدقاء، لا أجلس وسط المثقفين، أحب عزلتي، وأحاول الحفاظ عليها، أحب الجماهير وهي بعيدة عني"

كان النمط الذي يسلكه الأستاذ في مجريات يومه لا يطمئن وغير مريح ومدعاة للقلق عليه، حين تراه لا يقيم وزناً لمعايير الصحة والتقدم في السن، وكثيراً ما تجادلنا معه حول عبثه بصحته وخروجه على المحظورات لكنه دائماً كان يهزمنا بإصراره على فعل ما يريد، ولو كان ما يفعله ضد مصلحة نفسه!!

ففي نصٍ لـه في كتابه الأخير "البدوي الأحمر" تحت عنوان "الانتقام الجبار" يقول: "كل من يجلس إلي في البيت، في المقهى... أو يستوقفني في الطريق.

يتفحصني كلوحة مسمارية

ثم يسألني بلهفة عن صحتي وأحوالي؟

هل ملامح الاحتضار والفناء واضحة عليّ إلى هذه الدرجة؟

معهم حق

فأنا نفسي لا أعرف شيئاً

لإهمالي كل ماله علاقة بصحتي

وأنا لا حياة لمن تنادي".

إذن! هو يعترف ويصرُّ على إهماله لصحته!

كانت هذه الحال تدفعني أكثر إلى تكثيف أوقات ملازمتي له، فمثله رغم كل ذلك، أمانة لدى الأوفياء ويجب أن لا تهون، فألِفت حاله وأحواله وصرت أعرف ما يريد قبل أن يتكلم.

كان لابدّ مع مرور الأيام والليالي من أن أحصد من بيدر أفكاره الكثير من الحكايا والقضايا والذكريات والأسرار وكان من الطبيعي أن يتيح لي هذا الالتزام فرص التلاقي مع زواره الكثر من سائر الأوساط الثقافية والفنية والاجتماعية والسياسية.

كان الراحل ممدوح عدوان من أصدقائه المقربين وزواره الدائمين، رغم أنه كان يصارع مرضاً عتيداً لم ينفع معه دواء.

كان هو الآخر يخون جسده ويجعله غير قادر على خدمة مراد نفسه! وذات زيارة كنت بينهما، كان الاثنان يشربان بغزارة يدخنان بشراهة وفي أثناء الحديث تطرقا إلى محاولة اغتيال "نجيب محفوظ" وكيف أنه نجا من الموت بأعجوبة.

كانا ساخطين ومستنكرين تلك الفعلة الشنعاء بحق الأدباء والإبداع لكنّ الملفت، هو ما صرّح به الأستاذ الماغوط حين قال: اسمعْ يا ممدوح ((ما من موهبةٍ في العالم العربي تمرُّ بلا عقاب)).

لقد شدّ كلامهُ هذا انتباهي واستوقفني معناه لما لـه من دلالات كبيرة!! بعد أن غادر الأستاذ ممدوح عدوان مودعاً الأستاذ الماغوط، فهو مسافرٌ غداً كما قال إلى لندن للعلاج، استدار نحوي الأستاذ ليجيبني على سؤال كان قد امتعض منه وغضب.

❑❑ لم أتزوج بعد المرحومة سنيه حرصاً على بناتي من تبعات "الخالة زوجة الأب" فربما أثر ذلك لو حصل على مستقبلهما، فقد كانتا صغيرتين حين رحلت أمهم، التي لا زال صوتها إلى الآن في

مسمعي.

فهي حين أدركت أنها مقبلة على الرحيل الأبدي لا محالة، قالت لي بصوت حنون واهن يفيض بالحب والوداعة والتمني "دير بالك على البنات يا محمد" ثم رحلت وتركتني مع طفلتين "شام وسُلافة" وبالفعل آثرت ألا أتزوج وتفرغت لتربية بناتي وكنت لهما الأب والأم معاً.

وهكذا يمضي الأستاذ قدماً في التمرد على ما تبقى من أعضائه سالما... المستحيل، هو أن يستطيع أحدٌ كبح جماح تمرده، فهو الشاعر "الفاجر والمنفجر" كما وصفه صديقه الراحل "ممدوح عدوان" إذن! ردعه محالٌ وهو القائل "أنا لا أحب النصيحة أياً كانت ومن أي جهة كانت" ثم "لا أحدٌ يجبرني على كره ما أحب أو حب ما أكره"

إن مثل هذا التحدي وطّدّ قناعتي بأننا سنفقده على حين غرة في أية لحظة. حتى اتسمت مغادرتي له في كل مساء على أملِ لقاءٍ قد لا يتحقق غداً كنت دائماً أجيلُ الطرف فيه، فأنتهي متحسراً على إدباره من الحياة في وقت يحسب فيه أنه مقبل عليها! ولكن كيف؟! وهو غير مبالٍ بداءٍ ودواء؟!.

كان بيته يمور بالزوار يومياً، وكنت أراه لا يرحب بأكثرها، حين يستشعر بما لا يروق له من فضول الزائرين، إنه لا يجيدُ المصانعة، يتصرف بتلقائية مفاجئة دون أي اعتبار، ويعبر عن رأيه في الحالة دون حساب.. كان كثير الضجر من كثرة الضيوف، لا بأس إذا كانوا ممن يقدرون الحالة والموقف، ولكن الأمر ليس كذلك إذا كانوا من المتسكعين، فهو يأنف من أمثالهم.

- قلت: من جاءَك اليوم من الزوار؟

- قال: لا أعرف "من كتر ما بيجي لعندي ناس وبتروح ناس... ما عاد أعرف مين بيفوت ومين بيطلع"

ثم طلب أن أعطيه "علبة حب الضغط"

كانت علب الدواء مكتظة فوق الطاولة، منها للضغط ومنها لتصلب الشرايين ومنها مسكنات ومنها مهدئات، مما تعسر عليَّ معرفة العلبة المرادة.

قلت: ما اسم "حب الضغط"

ردَّ مضطرباً: "شو بيعرفني شو اسمو... لون العلبة زهر"

استهديت إليها من لونها الزهر وقدمتها له مع كأس من الماء، تناول منها حبة واحدة ثم أتى بنقيضها حين أعقبها فوراً "بسيجارة ورشفة من الكاس" وراح يحدق في سقف الغرفة كعادته، بعد أن شغل المسجل على صوت الربابة لعازف من بلدته "سلمية" ليعود الصمتُ بيننا من جديد، بعد أن صدفَ النظر عن وجودي.

بقيت وحدي أرقبه وأقول لنفسي: ترى.؟! ماذا يدور في رأس هذا الشاعر الفذ والساخر المدهش؟

وكيف تتشكل لديه الصورة الشعرية الجذابة بكل قوتها ولياقتها وقيافتها وبساطتها الممتنعة على غيره كل الإمتناع؟!

كيف يغزلها على النحو الذي تأتي عليه من الجزالة الحلوة والقوة الملتهبة؟ ربما لو سألته لقال لي: لا أعرف فهو في أكثر ما يسأل، يجيب "بلا أعرف"

إنه شاعر الفطرة والتلقائية، وصاحب موهبة كهذه لا يسأل عنها ولا شأن له في تكوينها، إنها منحةُ الله إليه.

من يدخل بيت الأستاذ يسترعي انتباهه مباشرة كثرة الأعمال التشكيلية من رسم ونحت على الخشب والحجر، فاللوحات الزيتية كثيرة، بينما ركن في الزوايا عملين من نحت الفنان الكبير "سعيد مخلوف" وهما من الخشب.

لم يخطر ببالي يوماً أن أسأله عن اسم النحات الذي أنجز تمثال القائد الخالد "حافظ الأسد" فقد خصص له مكاناً بارزاً في صالون البيت. إلى أن زاره يوماً الأديب "محمد إبراهيم العلي" وسأله عن الفنان الذي شكل هذا التمثال المعمول بإحكام وبراعة؟

أجابه الأستاذ: إنه من إنجاز النحات الشهير "فايز نهري" حرصت على الاحتفاظ به احتراماً لذكرى الود المتبادل بيننا.. أذكر أنه حضر عرضاً لإحدى مسرحياتي، أظن، مسرحية "غربة" وبعد انتهاء العرض، وقفت معه لأسلم عليه، فأثنى على العمل وأعرب عن إعجابه به وقال لي حرفياً "مسرحيتك حلوة كثير يا محمد ولكنها قاسية" ومن الآن اكتب ولن يمنعك أحد.

ثم أردف قائلاً: أنا أسأل عنك كثيراً يا محمد، ألا ينقلون لك ذلك؟

نعم.... ولكن أحدهم ينقل لي سؤالكم عني بطريقة تجعلني "أحضر بيجامتي وشحاطتي" وآخر يزف إلي الخبر بطريقة تجعلني أطير من الفرح. وأظلُّ حتى الآن قلقاً وحائراً من طبيعة سؤالكم عني.

هنا، ضحك كثيراً وأدرك أنني أمازحه، لقد كان رحمه الله لطيفاً وودوداً للغاية، لذلك أنا أحبه وأحترمه، ولا أنسى فضله حين أوفدني إلى باريس من أجل العلاج، ومن بعده منحني مشكوراً سيادة الرئيس الدكتور بشار الأسد، وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة.

واستمر الحديث دافئاً بين الأديب "محمد إبراهيم العلي" والأستاذ الماغوط ثم تبادلا إهداء الكتب وأبحر في ماضي الذكريات ومنها ما ذكره الأستاذ الماغوط عن بداية تعرفه على الشاعر نزار قباني.

قال: حين قرأ نزار قصيدتي "باب توما" أُعجب بها، ثم جاءَ يسأل عني في مقهى الهافانا" وكنت هناك، فهنأني ثم عانقني وقال لي "أنت أصدقنا" ومن يومها صرنا أصدقاء، ثم التقينا في لندن وكانت لي معه هناك ذكريات جمّة، كان نزار حريصاً على "الأتيكيت" وأنا حريصٌ على الفوضى.

كان شبحُ زوجته الراحلة سنية الصالح يغمره بعزلته، عنها قال يوماً: كانت سنيه تحسدني على اختيار العناوين، وكان أدونيس يخاف من نقدها البناء لشعره، ويحسبُ له ألفَ حساب. إنها شاعرة من الطراز الأول، لكنّ اسمي طغى على اسمها في دنيا الشعر.

إنها ساكنة في قدسِ أقداسه، حتى أنهُ هتف إليها.

((على أية حال
جهزي إطاراً أخضراً لصورتي
لأنني
سأموت في الربيع))

كان الأستاذ مهووساً بكلمة "حرية" ويعتبرها

فضيلة الفضائل وشرط الحياة الكريمة.

❑ قلت له يوماً مالي أراك تردد هذه الكلمة في كل حين، ألست أنتَ حرٌ الآن، ألم تتلمس حريتك بعد؟

❑❑ لو وجدتها لخرجتُ إلى الشارع بلا ملابس مثل "أرخميدس" ها أنا بلغت خريف العمر والحرية التي ناضلت من أجلها لم تزل في طور الحلم.

ها هو الأستاذ يلح في الأشهر الأخيرة من حياته على اقتناء صور الراحلين من أقاربه وأصدقائه القدامى، بل طلب أن نجمعها له في إطار واحد، ولما فعلنا ذلك، قال: ثبتوا الإطار على هذا الجدار الذي أمامي وبعد ذلك، ظلّ الأستاذ في كل ليل ونهار يحدق في ملامح الأموات صارفاً النظر عن الأحياء وهو يسترجع ما يسترجع من صور الماضي

❑ كان الوهن يدب في أعطافه بتسارعٍ ملحوظ ورغم ذلك سألته هل تخاف من الموت يا أستاذ؟

❑❑ ((لا.. لا أخاف الموت.... بل أخاف أن أنقطع من الدخان)) ياله من ساخر كبير، حتى وهو على هذه الحال يسخر في إجابته.

لا بل وطّدَ قناعته بأنه ميتٌ عما قريب حين كتب قائلاً في كتابه الأخير "البدوي الأحمر" الذي صدر قبل وفاته بشهرٍ واحد.

((خيرة أعضائي التي أتكون منها كالقلب والكبد والشرايين تريد أن تهرب مني بأية مناسبة

كما تهرب فئران السفينة الموشكة على الغرق

فيا أيتها الفئران المماثلة في كل بحرٍ وإعصار

تعالي إلى دفاتري

وأنتِ يا أيتها النفسُ المطمئنة

ارجعي إلى ربك راضية مرضية

وادخلي في عبادي وادخلي جنتي

صدق الشعر العظيم.))

ثم جاء نيسان هذا العام واكتمل وجه الربيع في الثالث منه ليختفي الأستاذ من حياةٍ ويظهر في حياة.

لم يخب ظنه بموعد موته... كان في الربيع كما أراد.

وها هي صورته يضمها إطارٌ أخضر في وجدان محبيه من الجماهير.

محمد الماغوط ظاهرة مدهشة في ثقافتنا كما قال صديقه ورفيق دربه الشاعر الدكتور نذير العظمة.

بينما الشاعر عباس بيضون يقول: لا نضيف شيئاً إذا قلنا إن محمد الماغوط شاعر كبير.

بل إذا قلنا إنه الشاعر

فإذا كان الشعر سحراً أو أعجوبة فالماغوط هو الشاعر

وإذا كان سليقة فوارة، فهو الشاعر

وإذا كان حقيقةً في الحقيقة أو جرحاً أو غناءً أو ارتحالاً أو حياةً موازية.... فهو الشاعر.

محمد الماغوط رحل كما يرحلُ جدٌ عظيم من أجداد القصيدة العربية.

204

مع الشاعر
حسين نشوان

حاوره: محمد ضمرة

من الصعب التطور في إعطاء حكم عاطفي إزاء ما يشغل الإنسان إبداعياً

حسين نشوان: أكثر التحديات التي تواجه المثقف هي سلطة الإعلام والاتصال

يرى الفنان والشاعر حسين نشوان أن من الصعب التورط في إعطاء حكم عاطفي إزاء ما يشغل الإنسان إبداعياً، ذلك أن الانحياز لأي منها يلغي المشروعية عن الأخريات، ويضع المبدع في موقع المتهم بسبب التمييز،

ويقول نشوان الذي يعمل محرراً في صحيفة "الرأي" الأردنية، ويشغل منصب نائب الرئيس في إدارية التشكيليين الأردنيين، أن تكون شاعراً وتشكيلياً وصحفياً هو ليس امتيازاً، وإنما هي مسؤولية تتضاعف متطلباتها جهداً وزمناً، ويشير نشوان إلى أن المشهد الثقافي في الأردن، مثل غيره في الوطن العربي يعاني من القلق والارتباك الذي ساهمت فيه التحولات العالمية بعد الحادي عشر من أيلول، والأحداث والتحولات الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي، وتالياً حوار مع الشاعر والتشكيلي الذي صدر له عدد من الكتب الإبداعية والنقدية:

❑ كشاعر وصحافي وتشكيلي، ما هي أحب الصفات إليك ولماذا؟

❑❑ أرى أن من الصعب التورط في إعطاء حكم عاطفي إزاء ما يشغل الإنسان إبداعياً، ذلك أن الانحياز لأي منها يلغي المشروعية عن الأخريات، ويضع المبدع في موقع المتهم بسبب التمييز.

على أية حال أن تكون شاعراً وتشكيلياً وصحافياً هو ليس امتيازاً، وإنما هي مسؤولية تتضاعف متطلباتها جهداً وزمناً، نوعاً وكماً وبالكيفية التي يمكن المقارنة فيها بين رب أسرة يكون مسؤولاً عن طفل واحد، وآخر عن ثلاثة أطفال. أو . من باب الدعابة . رجل متزوج من واحدة، وآخر من اثنتين.

فالمسألة لا تتعلق بمقياس المشاعر، والانحيازات وإنما التشابك الذي تتحقق فيه هذه الصفات والتصادمات التي تصدر عنها.. والقلق الذي تسببه لذات واحدة وروح واحدة، ومن المهم القول بداية إنها ليس صفات وإنما هي عوالم قادت كل واحدة منها إلى عتبة الأخرى؛ فالتشكيل قادني إلى الشعر والقصيدة دلت على نافذة النقد، والكتابة أخذتني إلى الصحافة وهكذا سلسلة من التورطات.

نعم هي تورطات جميلة، لأنها استوعبت تفلتات الروح، ومزاجيتها وغموض رغباتها وأسئلتها المتوالدة ورحلاتها السندبادية بين اللون والحرف والفكرة والعبارة..

والسؤال الذي أسمح لنفسي إعادة صياغته هو ليس ما هو أو كم، ولكن كيف لهذه العوالم أن تجتمع، وكيف تعرب عن ذاتها بصفاتها دون أن يقع ظلم على أي منها.

وبعيداً عن تصنيف ما هو مهني (عمل) وما هو إبداعي فإن معيار اتساق أشكال التعبير واختلافها يتصل أساساً برؤية للوجود تقوم على نظرة فلسفية يتداخل فيها الواحد بالمتعدد، ويتجلى المتعدد عن الواحد. وإن المتعدد ينطوي على شبكة

من العلاقات التي تصوغها الأشياء لتعبر عن ذاتها بمقدار تشبعها من ذاتها لتكون الصفة، بهذا المعنى، ليست رغبة تتعلق بالمشاعر إزاء النص البصري أو الكتابي، وإنما هو مقدار بروز الصفة المشبعة للتعبير عن ذاتيتها وملامحها وأثرها، وبالتالي فإن لكل شكل مساحة من الوله والمعاناة بما يمتلك من صفات خاصة بها.

❑ لقد تأخرت نسبياً في إصدار ديوانك الأول وهل ما زلت مصراً على التأني في إصدار ديوان جديد؟

❑❑ ليس فقط في إصدار الديوان الذي حمل عنوان "أنأى كي أراك" وإنما في غالبية كتبي ومعارضي، أميل إلى التأني، وبالنسبة للشعر خصوصاً يصيبني الرعب عندما يتصل الأمر بالنشر، لأن النشر هو بمثابة انفصال عن النص، وكل انفصال ينطوي على ألم، ولأن الشعر ينطوي على قداسة تستدعي التأكد من الحيز الذي تضعه فيه، وهو تجربة خاصة تبلغ فيها الفضيحة اتساع الوجود الذي يجوهر الشعر، ومن هنا يصيبك الشعر باللاأدرية ويلقي على صاحبه بظلاله الغامضة التي تتردد في ذاته أكثر مما تحاول مغادرة الروح، فالنشر بما هو اكتمال للأشياء فهو إعلان موت وليس شهادة ولادة، وبالتالي فإنني أسعى دائماً إلى تأخير هذه الفاجعة ليبقى صداها عنواناً لإثبات حيواتنا، وهذا ما أريد قوله عن الشعر خصوصاً، هو تصادم مع الكون وتشاكل مع الوجود، وإن اكتماله يشير إلى توقف نبضه، ولذلك فإنني أُبقي نفسي في منطقة وهم الأمنيات أو الطفولة التي تبقي على مساحة واسعة من الدهشة، وتجديد الأمل بتأجيل الشعور بالاكتمال، وعليه فإن الديوان الثاني يكون محكوماً بالخوف والألم الذي يقع بين نقطتي الولادة والاكتمال.

❑ من خلال عملك في الإشراف على الصفحات الثقافية في جريدة "الرأي" كيف تقيم المشهد الثقافي في الأردن؟

❑❑ قبل توصيف المشهد الثقافي في الأردن، لا بد من القول إن "المشهد" مثل غيره في الوطن العربي يعاني من القلق والارتباك الذي ساهمت فيه التحولات العالمية بعد الحادي عشر من أيلول، والأحداث، والهزائم، والانكسارات التي تشقق الأرواح، والتحولات الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي التي ألقت بظلالها على المشهد الثقافي، وبلغ الأمر من التعقيد حدا وصلت فيه الأمور إلى ما يمكن وصفه بالأزمة، حيث يساور المبدع العربي بشكل عام، والأردني بشكل خاص، القلق في ظل التحولات التي يشهدها العالم على صعيد تحول مفهوم الثقافة في ظل تدفق المعلومات وثورة الاتصالات، وانسراب قوانين السوق إلى الثقافة التي أدت إلى تشكيل ذائقة المتلقي وفق نداء الأنماط الاستهلاكية، وليس وفق دوافع الحاجة وضروراتها.

ومن المؤكد أن القلق يساور المبدع انطلاقاً من دوره التاريخي، الذي ألقى على عاتقه مسؤولية الدفاع عن القيم، بوصفه نموذجاً للنخبة، غير أن هذا الدور بدأ بالانحسار نتيجة عدد من التحولات والأزمات التي تبشر بموت المثقف، والتاريخ، وفي ظل هذه التحولات بدا من الواضح أن هناك تحديات تتجاذب هذا الدور، وتتراوح بين الإقصاء والتهميش والاحتواء، أو التوريط في لعبة السلطة التي بدا فيها المثقف كمدافع عن نفسه من خلال الشروحات والتفسيرات والتبريرات واللعب في منطقة الهامش.

وبات من الواضح أن اتساع دور "الميديا" ووسائل الإعلام قد أربك العلاقة بين المثقف والمجتمع وحصرت دوره في مساحات محدودة، وهو ما ضاعف القلق لدى المثقف، وشكل عنده نوعاً من اللاتوازن الذي يدفع إلى مزيد من الأسئلة، حول دوره، وعلاقته مع المجتمع.

ثمة قلق يتصل بأدوات التعبير، وأشكالها، وإذا ما كانت هذه الأشكال قادرة على الاستمرار في ظل سيطرة الإعلام التي تنطوي على سلطة بحد ذاتها.

إن هناك العديد من الأسئلة المقلقة التي تتصل بالحرية والتعددية، وإعادة قراءة لوعي ظل طويلاً مسكوناً بالوهم والأسطورة المقدسة، وأسئلة متوالدة من أزمات تتصل باللغة والخطاب، وهو قلق يصدر عن التباسات حرضت عليها إشكاليات تتصل بالمفاهيم والمصطلحات العائمة التي ترتبط بالهوية والعلاقة مع الآخر، ومفاهيم الحداثة وجدل التاريخ، و ترافقت مع لحظات وأزمنة هشة يعاني منها الواقع العربي في كل أبعاده، ليضاعف ذلك قلق الثقافي، ويحفزه أيضاً على رفع درجة الانتباه إزاء الواقع المرتبك والهش، وأظن أن أكثر التحديات التي تواجه المثقف هي سلطة الإعلام والاتصال، وخصوصاً الفضائيات التي أعادت المتلقي إلى مرحلة الثقافة الشفاهية، وهي مشكلة تحتاج من المثقف إعادة النظر في آليات خطابه وأدواته وفق الواقع الذي كرسته سطوة الصورة.

أسوق ذلك لأقول إن المشهد الثقافي في الأردن رغم ذلك فإنه يتسم بالحيوية والانفتاح ويساعد على ذلك غياب "الأبوات" والتخفف من أعباء "التصنيم" التي تتيح للمبدع مساحة، وأكثر من هامش للمغامرة والتجريب والجرأة في اقتراح أشكال لم يكن لآخرين ارتيادها، فهي ميزة إيجابية تجلت في التجريب على صعيد السرد، والقصيدة والتشكيل ما جعل المشهد متنوعاً وثرياً وإشكالياً بالمعنى الإبداعي، الذي يثير عدداً من الأسئلة ويحفر على مناطق ما تزال بكراً، غير أن هذا المشهد أيضاً يعاني من عدم وجود محطات تشكل شارات في الطريق، ويعاني من اتساع مساحة الضفاف على حساب الحدود الواضحة التي توفر نوعاً من الاطمئنان إلى نضوج التجربة التي تعلن عن ملامحها.

❑ تجاربك المتعددة والمتداخلة، ما هو مدى تصالحها وتداخلها؟

❑❑ لا أضيف جديداً إذا قلت إن كل الفنون تصدر عن سلالة واحدة، فهي كلها أبناء لتجربة الحياة، وبالمعنى ذاته فهي تنويعات على آلة موسيقية تؤكد سلامة حواسنا ومقدرتنا على اقتراف الجمال. ولأن الإنسان بطبعه لحوح فهو لا يتوقف عن مطاردة الحياة، وكلما اكتشف ضوءاً يلاحقه كالفراشات يسعى إلى حتفه.

لقد دلتني قماشة اللوحة وألوانها على نافذة القصيدة ونداءاتها الغامضة، رغبة في الانقلاب على الذات، وتذويب الكون فكانت اللوحة هي بمثابة إطلالة من نافذة الغرفة إلى الفضاء، فيما الشعر هو تلصص من كوة في جدار الغرفة إلى ظلماتها وغموضها، وفي كلا الحالتين يحفر الشعر واللوحة في الصورة، ليست المسألة في التصالح مع الكون دائماً في وعيه، على ما في هذا الوعي من شقاء يحقق متعة الاحتراق بنار المعرفة التي تثير طريق حرية الأمان كما قيل "وستعرف أنت الحقيقة وستجعل مثل الحقيقة حراً"، فالمصالحة بين الفنون ليست عملية تواطؤ، دائماً هي عملية تصادم ومناكفة وتناقض وجدل تعمق وعينا بالحياة

من خلال وجهها بالأسئلة.

❑ ما هو مشروعك الذي تسعى إلى بنائه؟

❑❑ **أنا بلا مشاريع، ومليء بالحنين إلى الأشياء المفقودة منذ أن ودعت بيتي محروساً بدمعة الطفل. الحياة هي مشروعي، الحياة بما تنطوي عليه من هزيمة لغموضها، ونزعاتها السادية، واحتيالاتها ومخيالها الفاجع، الذي ينحاز إلى الركاكة والتسطيح وتسميم الواقع، فمشروعي هو حلمي الذي احتاج معه إلى تفكيك رموزه، ويتيح لي لحظة إغماض العينين، وأن أفتحهما بعد ذلك مطمئناً أن الرعب والخوف الذي يحيط بالإنسان مجرد أوهام... والحقيقة إننا لا نستطيع أن نتحدث عن مشاريع بقدر ما نعرب عن أمنيات، وخيبات تجلت عنها المشاريع.. نستطيع الحديث عن أوراق متساقطة من رحلة حياة جلها تشير إلى خسارات، ومعنى الغياب والهزائم.. والنفي، وكلها تدل على آثارنا.**

الآن أشتغل على دراسات نقدية تتصل باللحظات الملتبسة بين الكائنات والأشياء في تضاداتها، اللحظات الحاسمة في بناء النص، واجتراح اللغة وغموض الوجود ربما تكون جزءاً من مشروع يتصل بالنقد في بعده المعرفي.

❑ **ما الذي يمكن أن تضيفه فكرة تداخل الأجناس إلى النص؟**

❑❑ **فكرة تداخل الأجناس هي فكرة قديمة، غير أن التنظير النقدي لجمالياتها ارتبط بمسألتين: الأولى تتصل بأزمة الكتابة ذاتها التي وصلت إلى مأزق النمطية ومحاولات البحث عن مغامرات جديدة، والثانية ذات صلة بالتحولات الفكرية وتياراتها الفلسفية التي نقلت الإبداع من "محاكاة" أرسطو إلى "شبكة العلاقات" الكانطية.**

وقد مهد سقوط الحدود بين العلوم في عصر النهضة إلى دخول الأدب مغامرات جديدة تتصل بالتداخل التجنيسي، وتداخل الفنون الذي أصبح أحد معايير جماليات النص وغناه بسبب ما يوفره من تعدد في الأصوات والتقيات واختلاف المناخات وحرية للمتلقي.

وهو عدا عن كونه يثري النص فإنه يستند إلى فلسفة مشتقة من روح العصر وتياراته الفكرية وتحولاته الذي عدت فيه الصورة سيدة الموقف، وبالتالي فإن التجربة الجديدة تشكل اختباراً للكاتب والمتلقي معاً، للإعراب عن وعي مختلف بالوجود لا يقوم على تتابع اللغة، وإنما على الجدل والتصادم والتضاد والتآلف الذي يحكم علاقة الأشياء.

غير أن المسألة ليست في الإفادة من تقنيات الأجناس الأخرى، وعناصرها في النص، وإنما في مقدار ما تسهم تلك التقنيات في زيادة انتباه المتلقي ويقظته، وتحول القراءة من نافذة الحلم أو التأويل إلى قماش المشاهدة البصرية التي تجعل من ذات القارئ قادرة على تمثيل اللغة اللفظية بجذورها الحسية، لتقول الأشياء دلالاتها بأثرها، وليس بالمعنى الذي يقوله الكاتب، ليتم اختصار أحد أركان الاتصال من المرسل ـالرسالة، المستقبل إلى الرسالة والمستقبل يعيد المتلقي تفسيرها وفق خبراته ومعارفه بعيداً عن وصاية الكاتب، للتحقق من العالم يسير وفق لغة تقول مفرداتها بغير ما تقول الألفاظ التي لم تعد قادرة على الخروج من بناء الواقع الصلد.

وبالمقدار الذي يوفره تداخل الأجناس من اقتراحات للخروج من نمطية النص فإنها تحيي التاريخ الذي لا يعني فقط القراءة بلحظة المشاهدة، وإنما أيضاً توفر مساحة لتصادم الأزمان، في

مع الشاعر
حسين نشوان..

الذاكرة التي تنطوي على الوعي بالأزمان وما وراءها.

209

مرثية الذات للشاعر جلال قضيماتي

أحمد فوزي الهيب

الموت، حقيقة الحقائق التي لم يختلف البشر حولها منذ بدء الخليقة، وإن اختلفوا حول أسبابها، وحول ما بعدها من عدم أو حياة أخروية، تعددت تصوراتهم حولها، وحول ماهيتها، وحول ما فيها من نعيم أو جحيم، ومن حياة سرمدية أو فناء، ومن بقاء فيها أو عودة إلى الحياة ثانية بخلق آخر، أو غير ذلك، حسب اختلاف اعتقادات البشر وتصوراتهم.

ولكنهم رغم كل تلك الاختلافات الكثيرة اتفقوا جميعاً أمام حقيقة الحقائق، أمام سر الموت، ووقفوا أمامه بعامة وقفة إكبار وإجلال وحزن وألم، وقفة يتجلى الصدق فيها أكثر مما يتجلى في سواها، كما يتجلى فيها أيضاً الألم الكبير والتأمل العميق والنظرة الشاملة والاتعاظ والحكمة. وعبر الإنسان عن ذلك منذ القديم، ولعل كتاب الموتى الفرعوني وملحمة كلكامش أقدم ما وصل إلينا في ذلك، كما عبر الشعراء أيضاً عن ذلك قديماً وحديثاً أجمل تعبير وأفضله، فأكثروا من شعر الرثاء، وبخاصة إذا كان رثاؤهم للآخر، حبيباً كان أم صديقاً أم قريباً، ولكنهم في الوقت نفسه كانوا مقلين جداً في رثائهم لأنفسهم، عندما كانوا يدركون أن القدم قد اقتربت من بوابة الموت التي فتحت فاها، وبخاصة إذا ما قارناه برثائهم للآخر، وكأنهم قد شغلوا عن ذلك بما هو أهم، أو جفف الموت ألسنتهم، فلم يعد الشعر قادراً على أن يفيض منها كما كان من قبل، وكأن لسان حالهم يردد المثل العربي القديم: "حال الجريض دون القريض"(2).

ومن هؤلاء القلة الذين رثوا أنفسهم مالك بن الريب في العصر الأموي بقصيدته العصماء، ومطلعها:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة

بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

(2) الجريض: الغصة. القريض: الشعر. ويضرب لأمر يعوق دونه عائق.

وأبو فراس الحمداني في العصر العباسي بمقطوعته المؤثرة ذائعة الصيت، ومطلعها:

أبنيتي لا تجزعي

كل الأنام إلى ذهاب

والسهروردي زمن الأيوبيين بقصيدته الشهيرة، ومنها:

قل لأصحاب رأوني ميتاً

فبكوني إذ رأوني حزناً

أنا عصفور وهذا قفصي

طرت عنه فتخلى رهنا

كما أن له قصيدة أخرى في رثاء نفسه، منها:

أقول لجارتي والدمع جارٍ

ولي عزم الرحيل عن الديار

ذريني أن أسير ولا تنوحي

فإن الشهب أشرفها السواري

ومثل المازني في العصر الحديث بقصيدته التي منها:

قضى غير مأسوف عليه من الورى

فتى غره في العيش نظم القصائد

فعاش وما واساه في العيش واحد

ومات ولم يحفل به غير واحد

والأكثر ندرة منه أن يرثي الإنسان نفسه، وهو سليم معافى لا يشكو من شيء، وإن كان قد أمسى في منتصف ستينيات عمره. وهذا ما فعله الشاعر

المرهف جلال قضيماتي، وكأن لسان الحال منه يقول: أليس بياض الشعر دليلاً على قرب انتهاء المسرحية وإسدال الستار؟

إن الشاعر جلال قضيماتي رثى نفسه بقصيدة، عنوانها: (مرثية الذات)، نشرتها صحيفة (الأسبوع الأدبي) في عددها رقم 1031 الصادر في 2006/11/18، ومن عجيب المصادفات أن يكون نشرها في هذا التوقيت، فكأن نهاية العام وتساقط أوراق الأشجار في نهايات الخريف واقتراب الشتاء ببرده وأمطاره وثلوجه كانت تمهيداً أو تقديماً أو مسوغاً لها، فكان بين ما تقدم وبينها ما يشبه الإرصاد أو مراعاة النظير.

قصيدة (مرثية الذات) طويلة، بلغ عدد أبياتها سبعة وأربعين بيتاً، قسمها الشاعر إلى قسمين:

ـ طويل، استغرق ثمانية وثلاثين بيتاً.

وقصير في تسعة أبيات.

ومع أن القسم الأول ضم عدة نقلات، فقد انتقل الشاعر فيه من واحدة إلى أخرى بكثير من الرقة والدقة والرهافة، الأمر الذي جعلنا نكاد لا نحس بهذا الانتقال.

....

جاء يوم أراك فيه ترابا

وأرى فيه كل شيء كذابا

يا بنة الطين..! أين منك صفات

كان منها أن تسكري الأنخابا

هيئي الركب للرحيل وكوني

منه ما شئت أن يكون مجابا

لا تقولي: أريد أو لست أدري

أيكون الذي أريد سرابا..؟

بدأ الشاعر قصيدته بمخاطبة نفسه خطاباً يشير إلى أن خطابات كثيرة قد سبقته، ولكنها ـ أي هذه الخطابات ـ لم تجد من النفس إلا أذناً صماء، وأنى للنفس في صباها الجموح أن تعي مثل هذا النوع من الخطاب، ولكنها اليوم، وقد مالت الشمس نحو المغيب، من الممكن أن تسمع وتعي ما لم تكن تسمعه وتعيه من كلام الشاعر، ذلك الكلام الذي يشف عن شيء من العتاب أو التأنيب، لقد جاء اليوم الذي أراك فيه تراباً وأكذوبة كبرى مع كل ما كان يبدو منك من طموح وجموح، ثم خاطبها بـ (بنة الطين)، وإذ سألها أين صفاتها التي كانت تتباهى بها؟ أمرها أن تستعد للرحيل الذي غدا قاب قوسين أو أدنى، لا مندوحة عنه، ونهاها عن أي اعتراض أو تجاهل، فقد جاء الوعد الحق الذي لا ريب فيه. وإن عبارة (لست أدري) لا بد من أن تذكرنا بقصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي التي ختم كل مقطوعة من مقطوعاتها بهذه اللازمة (لست أدري)، ثم ختم مقطوعات القصيدة جميعها بمقطوعة كانت خاتمة وخلاصة جامعة مانعة لكل ما سبقها، وهو قوله:

إنني جئت وأمضي وأنا لا أعلم

أنا لغز وذهابي كمجيئي طلسم

والذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم

لا تجادل. ذو الحجا من قال:

"لست أدري"

ولكن إذا كان أبو ماضي قد أطلق العنان لـ

(لست أدرياته) فكررها كثيراً، لتعبر عن عجزه المطلق في فهم أسرار الوجود الكثيرة الغاضة، فإن شاعرنا قد أغلق هذا الباب أمام نفسه، ومنعها منعاً باتاً من أن تقول: (لست أدري)، وذلك لأنه أدرك بقلبه الصوفي أسرار الحياة وسبب وجوده فيها وحياته قبلها ومآله بعدها، وإن لم تسلس له نفسه القياد.....

حسب ذاتي وقد تردد فيها
من معانيك ما تبدى خلابا
أن أراها على حدود انتظاري
تسأل الدهر أن يرد جوابا
حين يدري أن الرحيل إياب
وأوان الرحيل كان الإيابا
فانظريني على مفارق درب
عجت فيها مغرّباً مرتابا
آن أشرعت بانتظارك عمري
ورأيت الحضور فيك غيابا

وبعد ذلك انتقل الشاعر إلى الحديث عن ذاته التي حملت آمال نفسه الكثيرة الكبيرة وحماقاتها التي لم تكن أكثر من سراب حسبته النفس الظمأى ماء، حتى إذا جاءته لم تجده شيئاً، ورأى أنها يكفيها أن تكون في انتظاره، وهي تسأل الدهر أن يجيبها - وقد آن له أن يعلم - أن الموت ليس سوى عود إلى المصدر الذي انطلقت منه الروح،وظلت مشتاقة معذبة تعاني الاغتراب والارتياب إلى أن يتحقق لها العود إلى الأصل الذي انبثقت منه. إنه يطلب منها أن تنتظره بعدما طال البعد حتى استغرق العمر كله.

وهنا نجد أن شاعرنا فيما قاله قد اقترب، وخاصة في البيت الثالث من أبياته الآنفة الذكر، من رأي ابن سينا في قصيدته العينية التي تحدث فيها عن النفس، وهي أشهر قصائده، لما أودعه فيها من المعاني البعيدة الغور ما لا يزال الناس حتى اليوم يتأملونها في إعجاب، ومطلعها:

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تعزز وتمنع

ومنها:

تبكي إذا ذكرت دياراً بالحمى
بمدامع تهمي ولما تقطّع
وتظل ساجعة على الدمن التي
درست بتكرار الرياح الأربع

ومنها أيضاً:

فكأنها برق تألق بالحمى
ثم انطوى فكأنه لم يلمع

ورأي ابن سينا يمكن تلخيصه بأن النفس تهبط من كليتها إلى الجسد عند حدوثه، وهو مملكتها وآلتها وسجنها المظلم الذي لا تفارقه إلا بعد الموت حيث تحاسب، فتسعد أو تشقى، وتحصل سعادتها السرمدية بمعرفتها لماهيتها وبعودتها إلى الكل أو الأصل الذي انبثقت منه، كما يكون شقاؤها ببعدها من كليتها أو الأصل الذي منه انطلقت.

....

قادم أكتب الحياة بسفر
لم أجد فيه للحياة صحابا
فتشاغلت عنه حين دعاني
أتهجى فيه النزوع شرابا
إن أدار الكؤوس أرهق ظني
أو سلاها أبكى عليه الرضابا
فاستراحت لما يريد خطاه
واستشفت من بعده الأسبابا
فإذا العمر في رحابه درب
عاثر الخطو كم أضل رحابا
وخطاه على الأديم اغتراب
أبصر العمر في الدروب اغترابا
ليس يدري والنقع حوله يودي
برؤاه فيقطع الأحقابا
بين ما شاء أن يراه ظلاماً
بين ما شاء أن يراه شهابا
والذي بينه وبين رؤاه
حجب ما ترى سواه حجابا

ثم عبر الشاعر عن تشاؤمه في هذه الحياة، لخلوها من صديق صدوق، بيد أنه آثر ألا يكتب شيئاً في سفر الحياة، وأن يتشاغل عن دعوته الملحة له، لا لأنه عاجز عن ذلك، وإنما لأنه لم يرد أن يرهق نفسه بالكتابة عنها بعدما أرهقه العيش فيها، وبعد ذلك شعر بشيء من الراحة بعدما أدرك حقيقة الحياة التي قامت على البلوى، ورأى أن العمر ليس إلا دروباً تتعثر وتضيع فيها الأقدام، وأن خطاه فيه اغتراب وضياع وظلمة تمنع الرؤية، فيستحيل عليه التمييز بين الأشياء، وأن ثمة حجباً تحول بينه وبين رؤاه، والعجيب أنه في الوقت نفسه يرى هذه الحجب . بعد أن أسبغ عليها الشاعر الحياة . أنها ليست هي الحجاب، وذلك لأن الحجاب الحقيقي هو الإنسان نفسه، وليس هي بعدما فقد البصيرة القادرة على رؤية الحقيقة.

....

أيها السر! أنت أصل وجودي
فكن السر والنهى والإهابا
وانتظرني لساعة إذ أراها
يكشف السر عن فؤادي النقابا
فأراني على مسافات رحلي
لائذاً بالهجير أرجو سحابا
وعلى برد غمرتي ولجوئي
أرشف الماء من كؤوسك صابا
أرهقتني الحياة لكن روحي
نازعتني فيما أقول الخطابا
ما عجيباً... وأنت أصداء ماضٍ
أن أراني . وقد أنرت . ضبابا
فإذا ما اتَّحدت يوماً بذاتي
كان منها أن لا أكون ارتيابا

فهي بعضي وبعضها من وجودي

وهي كلي وكلها ما أجابا

عن سؤال ما زال يحفر ظني

ويريني يوم الحضور ذهابا

كيف جئنا.. وكيف نرحل والعمر .

إلى أين يشرع الأبوابا

ورؤانا.. وما نريد تراب

في معانيه ضيع الأنسابا؟

وكفانا عن كل ما ندعيه

لحظة تبسط الوجود يبابا

وبعد ذلك انتقل الشاعر إلى خطاب السر الإلهي، الحقيقة، أصل الوجود، وطلب منه أن يكون له كل شيء في الباطن والظاهر، ثم رجاه أن يستمهله حتى تزول عنه الحجب، وتنكشف له الأسرار، فيصبح الكون له عبداً مطيعاً، ويستحيل هجيره ماء زلالاً وبرداً وسلاماً. وعلى الرغم من أن الحياة قد أرهقته كثيراً، فإن روحه ظلت المنار الذي يهتدي به في طريق عودته إليها بعد طول اغتراب، ليجد الطمأنينة في أفيائها، ولا غرو في ذلك فهي بعضه، وهي كله، ولكنها مع ذلك عجزت عن الإجابة عن سؤال، كان قد منع نفسه من قبل أن تسأله، ولكنه لم يستطع منعه من أن يطل برأسه مرة أخرى، ويضنيه، ويريه يوم ولادته هو يوم ذهابه، ويوم موته هو يوم إيابه، هذا السؤال هو كيف جئنا؟ وكيف نرحل؟ وإلى أين المصير؟ إن هذه الأسئلة هي عينها التي طرحها وأكد عليها من قبل الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي في قصيدته (الطلاسم) الآنفة الذكر، فقال:

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت

ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت

وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري

ولكن شاعرنا مع ذلك رأى أن أمانينا التي كانت تملأ الرحب وكل ما في الدنيا من أشياء كثيرات لا تعدو أن تكون تراباً، أكذوبة كبرى، تغنينا عنها لحظة قدسية لدنية صوفية، تجعل الوجود كتاباً مفتوحاً، تسهل قراءته، ويسهل فهمه.

....

أنا يا ذات هيكل عدمي

لم أجد لي في ذي الحياة شعابا

كلما قلت: أيقظتني المعاني

بعثر العصف في الوهاد كتابا

كنت أبصرت في متونه شرحاً

مذ تجلى يحير الألبابا

منع النفس عن موارد نعما

هُ وأثنى عن الرحيل الركابا

ودعاني إلى مناهل سقيا

هـ ليبقي على الشباب الشبابا

غير أني وإن تأبيت عنه

لا لأني رأيت منه العجابا
بل لأني آثرت أن ألتقيه
يمسح اليأس صبحه والعذابا
بعدما ظلل المغيب ضحاه
وأراه الفجر الضحوك تبابا

ثم اعترف الشاعر أنه هيكل وهمي عدمي عاجز، مصيره الموت، وأخبر بذلك ذاته، لذا لم يجد في هذه الحياة ما يصبو إليه من نعيم ينسيه عذاباتها، أو من إجابات تجيب عن أسئلة الإنسان الكبرى المغلقة (من، كيف، لماذا، أين...؟). وكل الذي وجده فيها حقيقة واحدة فقط، أو حقيقة الحقائق، هي الموت، الموت الذي يريح الإنسان من عذابات الحياة وغربة دروبها، ويبقيه في شباب دائم، و يمسح عن عينيه الغطاء، ويجعل بصره حديداً، يرى الحقائق واضحة كاملة. والشاعر لم يتأخر عن الموت، ولم يتوغل في العمر مختاراً، وعندما التقاه كان الموت شفاء لعذابات عمر آذنت شمسه بالغروب بعدما غدا فجره تباباً.

....

هيكل الطين لا تسل ذكرياتي
كيف أضحت مع الزمان خرابا
جئت من غيهب التراب وأمضي
لمصيري إلى التراب خبابا
فلأدعها إذا انتهت أمنياتي
وتخلت عما تحدى الصوابا
كم نهلنا مما أدارت كؤوساً
واعتصرنا الكروم والأعنابا
ثم ثبنا إلى المصير وحتمٌ
أن نرى فيه حتمنا منسابا
فهو ظل الحياة والعمر طيف
لاح في الدهر فتنة ثم غابا
إنه الوعد والتقينا وعدنا
نصدق الوعد عهدنا والمآبا
فوداعاً يا كل أطلال أمسي
واعذريني إذا المغرب ثابا
أنا أطلقت عن مسارك رحلي
فاتبعيني لنحضن الأحبابا

وفي القسم الأخير، خاتمة القصيدة، عاد الشاعر إلى خطاب الجسد الفاني الذي لم ير فيه سوى هيكل من طين، قد جاء من التراب، وسيؤوب إلى أصله، التراب ثانية، ورفض سؤاله عن ذكريات الأمس، لأنها سراب، وإن كان فيها ما فيها، لأن الموت قد محا زيفها بحقيقته، ولأن العمر ليس سوى طيف لاح ثم غاب أمام شمس الوعد الحق الذي التقاه الشاعر، وآب معه مصدقاً عهده وأوبته، وكان مثله في ذلك مثل السهروردي في حديثه عن النفس الإنسانية التي وجدها تواقة إلى مغناها الأول القديم الذي هبطت منه، تتلفت نحو الديار، فيشوقها طلل الجسد الفاني، فتسائله، فلا تسمع إلا صوت الصدى مجيباً: أنه لا

لقاء، فكأن مصاحبتها للجسد ليست إلا برقاً لمع هنيهة ثم انطوى، قال السهروردي:

خَلْعَتْ هياكلها بجرعاءِ الحِمى
وَصَبتْ لمغناها القديمِ تَشَوُّقا
وتلفتت نحو الديار فشاقها
رَبْع عَفَتْ أطلالُهُ فتمزقا
وقفتْ تسائله فردَّ جوابَها
رَجْعُ الصدى أنْ لا سبيلَ إلى اللقا
فكأنّما برقٌ تألّقَ بالحِمى
ثمّ انطوى فكأنّهُ ما أبرقا

وأخيراً ودع الشاعر أطلال الأمس كلها مختاراً عن طواعية ورضى، وطلب منها أن تعذره، فلا بد للغريب من الإياب، وأن ينطلق بعيداً عن عالم تلك الأطلال، إلى مسار آخر، يوصله إلى العالم الحق، حيث أصحابه الذين سبقوه، ليعانقهم، وحيث النبع الصافي الذي انطلق منه، ليعود إليه، و ما أحلاه من عود وإياب.

....

هذه القصيدة أتى تميزها من أنها وقوف صوفي فلسفي أمام الموت والحياة، وتفكير عميق لحل أكثر الأسئلة المغلقة التي حيرت الإنسان مذ بدأت الخليقة، ومحاولة جادة للتمييز بين الحقيقة والوهم، بين الباقي والفاني، في لحظة صدق عجيبة اتسمت بالصراحة مع النفس مع أن صاحبها لم يختر موضوعها ومعانيها، وإنما هما اللذان اختاراه، فعبر عنهما بكل صدق، وليرثي بهما نفسه من جهة، والإنسان بعامة من جهة أخرى، الأمر الذي جعل قارئها سرعان ما يرى أنه هو قائلها، لأنه يجد فيها ذاته، ويجدها قد عبرت عما كان يريد التعبير عنه، فسبقه إليها صاحبها، ووصل به إلى تذوق جمال الموقف الشعري الذي وقفه الشاعر في تأمل حقيقة الموت والوجود بعدما وسمه بروحه صدقاً وأصالة وإنسانية، ومن ثم استطاع النفوذ إلى مكامن الجمال في النفس الإنسانية وأعماقها، وذلك لأن قصيدته جاءت منبعثة عن تجربة شعورية صادقة واحدة من جهة، ومعبرة عن حالة نفسية متميزة تعبيراً بعيداً عما يتسم به هذا النوع من الشعر الفلسفي عامة من جفاف من جهة ثانية، ولأنها أيضاً من جهة ثالثة ذات موضوع يمتلك قدراً من التأثير المسبق على الإنسان وطاقة شعرية متميزة استطاعت أن تبرز في كثير من أبياتها، وإن تقاطعت ـ عن غير قصد من الشاعر كما أخبرني ـ مع قصائد غيره من الشعراء قديماً وحديثاً مثل مالك بن الريب وأبي فراس وابن سينا والسهروردي وأبي ماضي والمازني وغيرهم.

217

المكان في قلوب شعراء الحداثة وعلى أقلامهم

(حمص نموذجاً)

علي كنعان . ممدوح عدوان . محمد عمران

ممدوح السكاف

في الثلاثين من العمر كنت.. أزهو على نفسي بنفسي: الشباب، الشعر، الحب، الأصدقاء، المستقبل، اكتشاف العالم.. الرؤى الملونة.. الأحلام النبيلة.. قدرة التمرد على القديم البالي..

وصبوة متدافعة إلى بناء الجديد الحالي: تلك كانت أهم مفردات حياتي وأحفلها بالزخم في مطلع السبعينات من

القرن الآفل،

أعيشها بالروح والعصب والممارسة والتطبيق والأمل الواعد، وبنشوة فرح حزين يصبو دوماً إلى تجاوز ذاته ويرهف السمع إلى خطا الزمن الجميل القادم بإيقاعه المتوثب المتناغم تبنيه الثورة في الوطن، وينميه الوطن في الثورة، وبينهما الإنسان صلة وصل وطاقة عمل وجسر أمان ينجز منجزاته ويفعل معجزاته فتنتصب القامة وتعلو الهامة للعبور إلى بوابة المستحيل بعد ليل التخلف الطويل..

آه.. ما أعذب تلك المرحلة من عمر لم يبق منه الآن إلا الرماد يشقى به..!!

وصنعت لي دفتراً بسيطاً متواضعاً، رحت أخط على أوراقه بين الفينة والفينة لمحات من مذكراتي وأطرافاً من يومياتي وقصائد من شعري، وأعود إليه بين حين وحين أبثّه نجاواي واحتراقاتي وأصفيه أشواقي ولهفاتي.. ولست الآن بصدد ما يحويه بين دفتيه من ذكريات ومذكّرات فقد يكون لا قيمة له ولا غناء فيه، أو قد يعتبر شيئاً هملاً من خصوصياتي، لا يؤبه له ولا يهتم بما فيه، ولكنني بصدد الحديث عن تقليد مستحب استننتهُ لنفسي متجاوباً مع تخيلاتي في تلك الفترة الدافئة الحنون بالعلاقات الإنسانية العامرة بالمودة والمعجبة بتقاليد أدباء الغرب الأوروبي في تدوين ما يحدث لهم من أحداث ووقائع هامة أو بسيطة وما تختلج به أنفسهم الحساسة من عواطف وأفكار تراود خواطرهم وأحلامهم، فما كان يزورني صديق من الأصدقاء الأدباء قادم من محافظة شقيقة، في بيتي أو مقر وظيفتي مديراً للمركز الثقافي العربي بحمص آنذاك إلاّ قدَّمتُ له دفتري المذكور، مستودع أفكاري وخزَّان أسراري وطلبت إليه راجياً أن يكتب فيه ما يشاء من صفحات أو أسطر في ختام جلسة لقائنا، هي خلاصة انطباعاته أو مشاعره في زيارته لي ولمدينتي الطيبة.

ثم مع مرور الوقت وتتالي السنوات رَكَنْتُ هذا الدفتر على الرفّ حوالي ربع قرن لا أنظرُ فيه ولا أسترجعُ ما خططتُ على صفحاته ولا اكتبُ جديداً على بياض أوراقه ولا أستعيد قراءة ما أتحفني به أصدقائي الشعراء من طيب الكلام المعبّر عن سعادتهم وسرورهم بزيارة بلد ديك الجن الحمصي ووصفي قرنفلي وعبد السلام عيون السود وعبد الباسط الصوفي وغيرهم من سَدَنَة القصيدة أو شداة الشعر.

وبينا أنا أنقب في أوراقي المنسية المهجورة، وهي تلال، وفي كراساتي المكدّسة يعلوها الغبار عن شيء أرغب في الاستفادة منه أو الاستناد عليه لإنجاز شأن أدبيّ أريد توثيقه، وبمصادفة لا تخطو على مروج الخيال، عثرت بهذا الدفتر الذي صادقني أعواماً ثم تباعد الود عنه أو العودة إليه لكثرة الأعمال والاهتمامات واختلاف المرحلة والظروف، فأخذت أقلّبُ أوراقه المصفّرة من الأطوار مرّت عليه وجعلتْه نسيّاً منسيّاً، وأقرأ ما فيها من الخواطر والبوادر فتدمع العينان تذكُّراً ويختلج القلب والصدر تفكراً، وتعود إلى البال أحداث وأحوال غابرة كأنها اليوم في الواقع حاضرة وأفاجأ بما سَلَوْتُه في زحمة معركة الحياة وانشغالاتها: هاهم أصدقائي الأقرب إلى روحي من الشعراء المجايلين لي تقريباً قد دوَّنوا في دفتري البعيد كلمات حب وحنان، وبراءة طوية، يتحدثون فيها عن مدينة الشعر والثقافة حمص المعطاء في لغة من الود

والنقاء، لا أحلى ولا أرق ولا أنعم ولا أجمل...

***

1 . علي كنعان:

تعرفت الشاعر علي كنعان وتعرفني في النصف الثاني من الخمسينيات.. جمعنا الفقر والأدب والألم والضياع والحلم والنزوع الثوري.. كان ولا يزال طفلاً في منتهى الحساسية والشفافية وأدنى إلى العزلة والإنزواء وألصقُ بالصدق والموضوعية، ثم جمعنا التعليم كذلك في مدرسة خاصة، هو يعلّم فيها الإنكليزية، وأنا العربية، وكان كلانا في جامعة دمشق في الوقت نفسه، فتوثقت مع التجارب والمواقف وتشابه بعض الملامح النفسية لرُوْحَيْنا روابط صداقتنا، لم يشبها شائبة ولم يعكر صفوها معكر لأنها من جبلةِ النقاء صِيْغَتْ ومن معنى الصفاء بُرِئتْ، وإن أنسَ لا أنسَ قصيدة له رومانسية ثائرة تجاويت أصداؤها في الجو الأدبي الحمصي آنذاك، ردَّدتها حناجر الشعر والشعراء والمولعين به وحفظتها واعيّتهم، لما فيها من رعشة الإحساس وعمق الشعور يقول فيها - إن لم تخنّي الذاكرة -:

يا زليخا

لم أكن عندك قدّيساً،

ولكنّي جبانٌ..

في دمائي - آه لو تدرين فيها -

أفعوان..

زارني في مكتبي بالمركز الثقافي العربي الصديق علي في شتاء 1971 وحدثت زيارته في السادس من شهر تشرين الثاني لذاك العام، واستكتبتُه في دفتري، فكتب مُرَحِّباً هذه البوحة النابضة بالخصوبة والدفء وعبق الصداقة، أستأذِنُه - وإن لم تردني موافقتُه - في نشرها:

"مواسم المطر في حياتي أحلى المواسم وأغلاها.. وكان لقاؤنا في مستهل هذه المواسم وأنا أغوص مع الخيوط الندية المتدلية من سماء حمص الجديدة، أغوص معها في رحلة سحرية إلى عالم الطفولة والصبا الأول..

في هذه المدينة كنتُ، طالباً.. لم يكن المطر بهذه المتعة.. وربما لم يكن بهذا المعنى.. لعله لم يكن مطراً.. طائراً يتيماً كنتُ يخاف المطر ويلوب لهفان على عش في خصاص شباك دافئ أو تحت شجرة خضرتها لا تشيخ.

المطر انهمر قبل في الداخل.. في حديث صديقين. في قصيدة لممدوح تقول ما معناه: إن المطر يهمي دون إذن الرياح.

أروعُ ما لدى ممدوح ليس أنه شاعر.. أروع ما فيه أنه المحب الشاعر".

لا تزال صداقتنا - علي وأنا- إلى هذه اللحظة التي أنقش فيها هذه الأحرف بدم القلب، على وشائجها وصميميّاتها على الرغم من أن شهوراً وأحياناً سنين قد تمر لا يرى فيها أحدنا الآخر، لكننا ندرك معاً أننا من معدن واحد أو متقارب أو متماثل، هو معدن الإنسان في شوقه إلى المثال والأمة إلى تحقيق الآمال ويزيد من تقديري له واعتزازي به شاعراً أنه أحد الأصوات المؤسسين المبكرين لحركة الحداثة الشعرية في سورية بجيلها الأول وأن لشعره طعماً يتفرد به عن سواه من شعراء مرحلته، يتسم بتلك النغمة المتشائمة والرؤى السوداء والحس الوجودي والغنائية الداكنة والرغبة في التجاوز والتخطي على كل الصعد، والبساطة الآسرة المحكمة والوضوح الفنّي في التعبير والتصوير عبر مجمل إبداعاته الشعرية.

أنا موعود منذ أكثر من حوالي أربعين سنة بزيارة لقرية صديقي علي واسمها (الهزّة) وهي من أعمال محافظة حمص لأرى الأرض التي أنبتت مع الخضرة والثمر شاعراً من رحمها الخصب لم يزل مرتبطاً بجذوره وناسه وأهله مع أنه عاش في دمشق اعتباراً من مطلع الستينات (وغادرها بعد إلى اليابان حوالي خمس سنوات يدرّس فيها العربية لليابانيين ثم عاد إلى الوطن وهو الآن يعمل في حقل الصحافة والأدب والفكر والشعر والتأليف والترجمة في دولة الإمارات العربية المتحدة وقد التقيتُه مرتين في مرابعها الحضارية أحلى لقاء وأشده اشتياقاً خلال مطلع الألفية الثالثة... سهرنا فيهما سهرات رائعة نستعيد فيهما ذكرياتنا وكان بصحبتنا الصديق الأوفى الأديب النابه والمسرحي المعروف هيثم يحيى الخواجة والشاعر المرهف حسّان عزت أحد أهم شعراء قصيدة النثر المبكّرين في سورية وكم سعدت عندما وصلني من الصديق علي آخر ديوان أصدره عام 2005 وعنوانه "برزخ الجنون" موشحاً بإهداء غالٍ عليّ يذكرني فيه بمشاويرنا في حمص خلال السبعينيات وينهي بتأكيد المحبة والتقدير، لكنها لم تستطيع أن تشوه أصالته وصفاءه وحبه للطيبين فهل يتحقق هذا الوعد قريباً؟!

2 . ممدوح عدوان:

التقيت الشاعر ممدوح عدوان والتقاني في أواخر الستينيات مع صدور ديوانه "الظل الأخضر" عام 1967، عن وزارة الثقافة في سورية وكان له من العمر آنذاك ستة وعشرون عاماً وهو سن مبكر يلفت النظر ويسترعي الانتباه، حين يُنْشَرُ لصاحبه أول ديوان في حياته عن مؤسسة رسمية، ويحمل في معانيه أكثر من دلالة إيجابية أهمها اعتراف من رأس السلطة الثقافية في الوطن بموهبته وإبداعه. وقد شغلتني هذه المجموعة الشعرية الرائدة في حركة الحداثة الشعرية في قطرنا. فكتبت في حينه دراسة نقدية تحليلية لها أحتفي بها وأقوّمها كشعر نضالي ملتزم، عاش شاعره آثار النكسة الحزيرانية المؤلمة والمحبطة فصاغ من خلال معاناته نشيداً لائماً احتجاجياً حزيناً منددأ ولكنه في الآن ذاته تحريضي كفاحي بنّاء، يرسي اللبنة الأولى في مدماك (الشعر القومي الجديد)، حينذاك، إن صح التعبير، ويؤسس كسلاح ثقافي فعّال من جملة أسلحة المعركة مع عدو أمتنا الصهيوني إسرائيل.

ومع الزمن شرعت هذه اللقاءات تتتالى في مختلف المناسبات الأدبية والوظيفية في حمص أو دمشق، وبدأت تنمو بذرة علاقة محببة بيننا قائمة على الود الإنساني المشترك، والتعاطف الوجداني المتبادل في تلك المرحلة.

زارني الشاعر ممدوح عدوان في مكتبي بالمركز الثقافي العربي خلال شتاء (1971) وبالتحديد في الثالث عشر من شهر تشرين الثاني لذاك العام واستكتبتُه في دفتري، فكتب هذه الخاطرة المعبرة عن رغبته في التحرر والانطلاق من أسر العلاقات الاجتماعية المتزمتة.. لا أستأذنه في نشرها لأنني أعرف سلفاً أنه يوافق على ذلك بدافع حب الإطلاع على ما كتبه لي من سطورٍ لاشك أنّه نسيَ ما جاء فيها بعد انقضاء ثلاثة عقودٍ على تدوينه لها:

"ربما كان خير ما أكتبه لك في هذا الدفتر، في نظري، هو نحن كإنسانين.. ويدفعني إلى ذلك تعبي، تعبي من الناس واللقاءات المرسومة أو المفتعلة بينهم.. وتعبي يعني حاجتي إلى الراحة.. حاجتي إلى اللقاء بأناس لا يتعبونني باضطراري لدراسة ألفاظي وملابسي وضحكاتي وجلساتي معهم.

وأنت مريح لي بهذا الخصوص.. مريح إذ أحس أنني أستطيع أن أفتح بابك، وقبل أن أقول لك مرحباً

تضحك وتقول بين ضحكاتك "يلعن عَرْضَك" فأرد عليك" يلعن طولك" ونتعانق.

وفي كل مرة آتي فيها إلى حمص أحس برغبة أن ألتقي بك (وكم أتمنى لو كنتَ مدخِّناً وسكِّيراً مثلي) حيث يكون المجيء إلى حمص خروجاً من دمشق أي أنه رحيل عن العلاقات المعقدة المتشابكة، المنفوخة.. أنت يا ممدوح، وبصدفة أو أكثر، تحولت إلى محطة لمتعبين آخرين شكوا لك عزلتهم ونفيهم، فلتكن لي محطة لضحكة صافية نضحكها دون أن ندرس مدلولاتها كثيراً".

شخصية ممدوح عدوان شخصية اجتماعية محببة متفاعلة مع المحيط، مرحة، ساحرة، جذابة، صريحة، ذات حضور، وقصيدته قصيدة مبنية بحذق ومهارة، لا تعرف التشتت ولا الانسياح، قصيدة (موضوع) مخدوم، بحرفية وصنعة معلم، وبلغة تقترب من الجمهور فينسجم معها ويندمج بها إذا سمعها أو قرأها لأنها لا تشتغل بلُعَبِ الحداثة المستوردة وألغازها المستعصية، وغربتها عن شعريتنا العربية وغرابتها في لغاتها المبهمة، لأنها مكتوبة للناس وعنهم ومن أجلهم وفي سبيلهم، ومن هذه النقطة كانت تستمد مقامها الذاتيّ والقوميّ المعبر، في مرحلة ما، عن جيل شعري منتم، صعقته هزيمة حزيران، لكنها لم تجعل منه رماداً تذروه الرياح، بل أعادت خلقه على شكل نسر ينفض عن جناحيه غبار الإحباط والخذلان.

3 . محمد عمران:

نسيم يرف على قلبي وأنا أزهر بهذه الكلمات مع الراحل محمد عمران، وذكريات تمطر في صدري كُنور الفجر، وأنا أستحضره ماثلاً في وجداني.. إنه صديق الندى والورد، والبحر والنوارس، والحزن والوحشية، صديق السنوات الحافلة بالرعد والبرق والشتاء والخصب والحب الإنساني والطبيعة العامرة، وصديق الشعر بكراً والنشيد حرّاً، والسفر إلى رحابة الحياة وعلى طائر الحنين والشوق إلى عوالم مجهولة لا يملك زمامها ويدخل في ملكوتها إلا شعراء التجليات وعشاق الصوفيات وما أقلهم وأنذرهم في وجودنا.!!

في عام 1967، صدرت أول مجموعة شعرية لشاعر التراب المعشوق والأرض الغالية، والتجديد المغموس بالتراث والإبداع والمعجون، بالأصالة والجدّة محمد عمران، عن وزارة الثقافة السورية بعنوان (أغانٍ على جدار جليدي) فشغفتني بحداثتها المغايرة وشعريتها المجددة وقصيدتها النوعية ولغتها المتفردة، ولم أكن أعرف صاحبها إلا من خلال نشاطه الأدبي في الصحافة عندئذ حيث التقينا مراراً على صفحات مجلة (النقاد) خلال النصف الثاني من خمسينيات القرن المنصرم، ولإعجابي بها، نشرتُ في مجلة (الطليعة) التي كانت تصدر عن جريدة (البعث)، دراسة نقدية هي الأولى عنها، توقفت فيها أمام مضامينها المنتمية وأشكالها المستحدثة، ثم دُعيت إلى اجتماع أدبي انعقد في المركز الثقافي العربي بدمشق، وحضره مجموعة من الأدباء، كهيئة تأسيسية لتشريع اتحاد الكتاب العرب في القطر، كان ذلك في ربيع أو شتاء عام 1968، لم أبق ذاكراً..، وبعد نهاية الجلسة، وبالحدس والاستشراف، ومن دون أية معرفة سابقة تقدمت منه وتقدم مني قائلاً "ممدوح.. أليس كذلك؟.." وصافحته بحرارة وود، وظلت صداقتنا الشفافة العميقة على دفئها وودّها ونبلها، ثرية نديّة منذ ذلك اليوم إلى أن غيبه الردى في 22 /10/ 1996، بعد معاناة ضاغطة، نفسية وجسدية، من جراء المرض القاسي الطويل..

أنا وهو كنا جسدين في روح واحدة.. لا أنساه ما حييت..!

زارني الصديق الفقيد الشاعر محمد عمران في منزلي ربيع عام 1972، في الخامس عشر من شهر آذار لتلك السنة فقدمتُ إليه دفتري في نهاية الزيارة أستكتبه فيه، فأثنى على هذا التقليد المؤثر الحنون، وكتب بأسلوبه الخاص الذي هو الشعر أو كالشعر، الإشراقة التالية.. أستأذن روحه الرفافة علينا وهو في حضن أمه الأولى، أن يسمح لي، كعادته في الكرم، بنشرها:

((لماذا أحس الراحة في حمص؟.. كلما جئتها أحسست قلبي يتفتح كزهرة كانت نائمة.. هنا، بينكم، نحيا الحياة.. في دمشق نعيشها.. هل أحدِّثُكَ عن الصدأ الذي يأكل وجودنا في دمشق..؟!

كانت دمشق حلماً ذات يومٍ.. يومَ دخلتُها... تصورت العالم يرتمي في يدي.. الحب والمرأة والشعر والجنون.. في البداية كانت دمشق كل هذه الأشياء. ماذا حدث إذن.. لا شيء.. سوى أن الأقنعة سقطت.. وفجأة يكتشف الشاعر.. الإنسان.. أن كل شيء مزيف.. غير حقيقي.. كاذب.. ويحس بالخيبة.. ويحس أنه محاصر.. ويحس أنه يكاد يختنق.. حين اخرج من دمشق باتجاه حمص. أتنفس بارتياح.. هنا الوجوه عارية منذ البدء. والأصدقاء هنا أكثر حقيقة. أكثر صدقاً..

إنني أحُبكم.. أنتَ.. عبد الكريم.. فرحان.. أحبكم جميعاً.. وأشعر معكم أني أقبض على ذاتي.. ألهذا أحسُّ الراحة في حمص..؟ يقيناً.. فما حمص لولا أنتم..)).

"الملاجة".. قريته.. بالنسبة إلي رمز المهابة والجلال، فوق تلة تثوي، تحيط بها الهضاب، وتهوي حواليها الأودية.. هي الشعر الصافي، وحدائق الإبداع.. زرتها مرة.. وحللت في ضيافة الراحل، صديقاً محبباً إلى قلبه وأسرته، كما هو إلى قلبي وأسرتي، وكانت الطبيعة الجميلة الساحرة بقمر صيفها صديقتنا الأروع، نحبها على اسم الماء والهواء، تصحبنا في نزهاتنا الليلية البديعة كأفتن امرأة وأشهاها.. وعلى سيرة المرأة، أذكر أنني قلت لمحمد بعد أن قرأت قصيدته "نشيد لسيدة الدفئ العالي "أو"نشيد لسيدة السواد" أيّهما... لا أذكر.. من هذه المرأة العظيمة التي أوحت لك بهذه القصيدة العظيمة؟!.. وزرتُ "الملاجة" ثانية يوم عزّينا أنا وبعض زملائي أعضاء اتحاد الكتاب العرب في حمص أسرته بوفاته، وفي (كتاب الملاجة) . ديوانه الصادر عام1980 كنتُ أقرأ في ذاكرتي قصائد أدْمَنَ مُبدعها حب الأرض والوطن والمرأة والشعر ومات وهو متعلق بالحياة حتى رمقه الأخير...

قصيدة محمد عمران لا يكتبها أحدٌ سواه.. إنها نسيجه الخاص، على نوله الخاص، بغزله الخاص.

شاعر بصير في زمن أعمى.. شاعر راءٍ في عصر لا يرى.

* * *

ها أنذا أطبق دفتر الذكريات المهجور.. المنسي.. وأعيده إلى موضعه، حيث كان الشباب زنبقةً والعمرمتعةً والشعرُ حلماً والحب سماءً.. ثم أخلد إلى فراغي، أمضغه كما الرمال.

223

مرايا الإلتقاء والإرتقاء

فايز عز الدين

من منشورات اتحاد الكتاب العرب لعام 2006 صدر للدكتور حسين جمعة كتاب بعنوان: مرايا الالتقاء والارتقاء بين الأدبين العربي والفارسي تضمن الكتاب فصولاً أربعة بحثت في القواسم المتشركة بين الأدبين العربي والفارسي، والمؤثرات الفارسية في شعر الأعشى، ثم قصة المعراج في الأدب، وفلسفة الخيام في الرباعيات. وختم المؤلف كتابه الذي جاء بمئة وثلاث وخمسين صفحة من القطع الكبير بثبت للمصادر والمراجع.

استهل المؤلف د. جمعة كتابه في أن الالتقاء الحضاري التاريخي الفكري والفلسفي والديني والاجتماعي والأدبي واللغوي والفني والمعماري بين الشعبين العربي والإيراني كان قديماً قدم الزمان، بحكم التجاور الجغرافي، واقتراب الطباع، والعادات. ومنذ الثورة الخمينية في 1979/2/11 تفاعلت عوامل هذا الالتقاء بين الشعبين، عززتها بطبيعة الحال العقيدة الإسلامية الواحدة، والتاريخ المشترك لهما. ورغم ما فعله الاستعمار من تقطيع أواصر الرحم، والقربى الدينية، والاجتماعية، والثقافية بين الشعبين ولا سيما في عقدي الثمانينات، والتسعينات، لكن ذلك لم يمنعهما من دعوة أبنائهما إلى بناء معارف وحياة على منهج واحد يجسّد قيمة المصير المشترك بينهما. وعليه فمهمة المثقفين، والأدباء متواصلة في حمل أعباء النهوض الحضاري المشترك لأبناء هذين الشعبين، وتحديد القواسم المشتركة بينهما التي سيكون لها الأثر في تكثيف التمازج الحضاري لأبناء الأمة الإسلامية الواحدة.

ويشير المؤلف إلى أن تجليات اللقاء الحضاري الفكري، والاجتماعي والديني تعد في الظاهرة الأدبية ذات سمو خاص في العاطفة، وفي الفكر باعتبار أن الأدب يجسّد المفخرة الجميلة لعوامل الالتقاء والارتقاء. وعليه فقد حدد المؤلف أن يكون الاختيار لالتقاء الأدبين بدءاً من العصر الجاهلي حتى القرن السادس الهجري. لكون الأدب قد مثل في هذه الفترة عمق الاتصال الروحي، وعزز مبادئ الإلهام المشترك بين الشعبين. ومن هنا تم وضع العنوان للكتاب مرايا الالتقاء والارتقاء. لما لهذه المرايا من اتساع الأبعاد، وتعدد الوجوه، وكذلك تم اختيار المنهج الخاص بالاختيار نفسه في إطار التوثيق التاريخي الموضوعي.

وعلى هذا المقتضى فقد جاء الفصل الأول ليبحث في بعض القواسم المشتركة في الأدبين العربي والفارسي حتى يتم إبراز القرآن الكريم كأعظم مصدر مشترك بينهما، فضلاً عن السنة، والتاريخ المشترك وما يتعلق بحركة التأليف والترجمة وطيفٍ من القواسم اللغوية، والفنية، والموضوعات الأدبية المتنوعة كقصة: ليلى والمجنون، والمقامات الأدبية، وما يسهم في إبراز قيمة التجديد في النهضة الفكرية، والأدبية، والفنية لهذين الأدبين، وقد كان لهذا الفصل كما يرى المؤلف فضل المنطلق نحو الفصول الثلاثة اللاحقة، حيث خلص الفصل الثاني إلى بحث المؤثرات الفارسية في شعر الأعشى وهو شاعر جاهلي عُرف بتردده على بلاد فارس، والحيرة فكان شعره صدىً لذلك. وقد أشار المؤلف إلى حياة الأعشى، ورحلاته، وتجواله بغية كشف الأثر الفارسي السياسي، والاجتماعي واللغوي، والأدبي في شعره حتى توصل إلى تثبيت عدد من الآراء، والنتائج بما يؤكد على روح اللقاء الحر بين العرب والفرس منذ القديم في إطار من التفاعل الحضاري، الثقافي، الاجتماعي، والديني.

وكان أن تخصص الفصل الثالث من الكتاب

الذي نعرضه لمرحلة صدر الإسلام التي ما يزال يمتد تأثيرها علينا حتى يوم الناس هذا فاختار قصة المعراج النبوي بما تمثله من شهرة تركت بصماتها في إحداث نهضة أدبية وفكرية كبرى، رغم ما تداول به الدارسون حولها، واختلفوا في ماهيتها، وطبيعتها، وعليه فقد رغب المؤلف أن يكون العنوان: قصة المعراج في الأدب ـ قراءة مقارنة. وهذه القصة برؤية د. جمعة قد عمّقت بقوة المزج الحضاري للشعبين، لا سيما حين كانت المنطلق الحقيقي للأدب الصوفي الفارسي.

وقصد المؤلف في هذا الفصل إلى كشف اللثام عن جملة من الأخطاء الفكرية، والتاريخية التي ذهب إليها الكثير من الدارسين حين جعل أحدهم معراج (أردافيراف) أصلاً للمعراج النبوي. أو حين صنف بعض الباحثين المعراج النبوي تحت مفهوم أدب الرحلات، أو الأدب المسرحي، وعدم تفهّم المعجزة الإلهية فيه، وهذا ما كان سبباً في تحريض المؤلف على تبني المنهج التاريخي التحليلي لعرض المعارج، وقصص الرحلات إلى العالم الآخر لمعرفة حقيقة الأمر. وبهذا الصدد تعرض المؤلف إلى ما يزيد على خمسين معراجاً ورحلة في هذا المجال. وكان قد عرض مفهوم الإسراء والمعراج وماهيته في العقيدة الإسلامية كما جاء في القرآن الكريم والأحاديث الصحيحة، وتوقف عند عدد من المعاريج، والرحلات بموازنة، ومقارنة مجيدة. وخاصة ما تعلق بالمصنفات الإسلامية، والغربية كملحمة (الكوميديا الإلهية) للشاعر الإيطالي دانتي. والفردوس المفقود للشاعر الإنكليزي (ملتون). وتدعيماً لهذه المسألة ألحق المؤلف بهذا الفصل ملاحق ستة مثلت مرايا للحقيقة كشفت مزاعم عديدة، وأرجعتها إلى مكانها الصحيح. كما أنهت خرافة أثر معراج (أردافيراف) في المعراج النبوي.

وفي فصل الكتاب الرابع والأخير اجتهد المؤلف بتقديم فلسفة الخيام في الرباعيات ـ بين الوجود والعدم وبين الزهد والتصوف لتكون خاتمة هذه المرايا للالتقاء والارتقاء بين الأدبين، ومن ثم ليوضح روح العقيدة والفلسفة، والنزعة الوجودية للإنسان خاصة أن الخيام قد كان مدار دراسات كثيرة تعرضت له ثقافة، وعقيدة، واسماً، وفلسفة، وخلقاً أكان في رباعياته أم في حياته.

ولذلك فقد جعل د. جمعة الرباعيات سنداً لقراءة آراء الخيام، وأفكاره فيما اتفق عليه الدارسون من صحة نسبتها إليه، واختار في هذا الصدد ترجمتين: شعرية، ونثرية دون أن يهمل الإشارة إلى بقية الترجمات ما قاده إلى دراسة فلسفة الخيام في الرباعيات، وبيان حقيقة الشك واليقين لديه، ثم بيان ماهية الوجود والعدم عنده وصولاً إلى ما قيل في زهده، وتصوفه، وما تسببت فيه الترجمة في اختلاف الدارسين حول فلسفته، وآرائه.

وما يريد المؤلف أن يؤكده في كتابه الفني الذي بين أيدينا هو أنه قام بقراءة فاحصة لمرايا عدة من الالتقاء، والارتقاء بين الأدبين العربي والفارسي قدم فيها آراء مختلفة، جاء بعضها ردوداً على ما ورد من دراسات حول هذا الموضوع الهام، ومنها ما كان قد استلهمه من طبيعة موضوعه، وطريقة تناوله له

معتمداً في هذا المسعى التأليفي على تحكيم العقل، ومنهج الاختيار السليم، والاختبار الموضوعي الذي يتناغم مع شروط البحث العلمي التاريخي التحليلي، دون أن يتنكر للدراسات التي سبقت حول الموضوع نفسه معترفاً لها بفضل الإيحاء بالكشف للكثير من قضايا الوهم، والخطأ، وفضل التعليم اللازم لتحري موضوع من هذا النوع.

ولم يقبل المؤلف بأن دراسته هذه قد أحاطت بما امتلكه الأدبان المعنيان من وسامة التعبير، وألق الروح وصدق العاطفة، وثراء المادة، لكنه يكفيه من قيمة الاجتهاد العلمي أن يتعطر برسالة التوق الأدبي إلى استحضار ثمرة الأشواق، واكتشاف الأسرار بالأعماق، وحمل نصيب الباحث من تجاذب الحكمة الذي يغري كل منصف بالبحث عن الحقيقة كما قال هو عن نفسه.

وفي نهاية المسعى نتوجه بالشكر للدكتور حسين جمعة على اجتهاده العلمي، التاريخي، الحضاري، الموفق ولعله يكون ـ في هذا المجال ـ قد وضع لبنة في الصرح التفاعلي بين الشعبين، والأدبين تفيد منها الإنسانية وهي تتطلع نحو المزيد من التمازج، والتعاضد. والتكامل من أجل خير البشر، والروح العلمية الواجبة في كل صناعة متحضرة للوطن، والتاريخ.

***

227

قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع

جعفر العقيلي

تكتسب كتابات الشاعر عز الدين المناصرة حول قصيدة النثر وإشكالياتها أهمية خاصة، تنبع من كونه جرّب كتابة هذا الجنس الأدبي أولاً منذ منتصف الستينيات، حيث نشر في العام 1969 قصيدته النثرية الشهيرة "مذكرات البحر الميت"،

كما أصدر مجموعة بعنوان "كنعانياذا" في العام 1983 تتضمن قصائد نثر.. و لكن يبدو أنه ظل قلقاً تجاه هذا الجنس الأدبي، حتى أطلق عليه وصفاً تفرّد به، وهو "قصيدة النثر جنس كتابي خنثى"، في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه، والذي أعقبه وصف آخر هو "نص مفتوح عابر للأنواع" تضمنه كتابه "إشكاليات قصيدة النثر" الذي صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

والكتاب ـ كما يصفه د. محمد ناصر الخوالدة في ما كتبه على الغلاف الأخير ـ هو "الأهمّ في مجاله حتى الآن في الوطن العربي كله... إنه كتاب الخلاف والاختلاف، فقد روّج المناصرة لمشروعية قصيدة النثر بذكاء ودهاء، وبدأت أطروحته (الجنس الأدبي المستقل) تلقى تجاوباً من النقاد العرب منذ عام 1997، حتى أنه يمكننا مقارنة كتاب المناصرة الأخير بكتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر ـ 1962) وكتاب أدونيس (زمن الشعر 1972) من حيث الفاعلية فقط، وبعيداً عن أساليب الجمود والإنكار".

ويخصص المناصرة الفصل الأول لبحث

إشكاليات التسمية والتجنيس والتاريخ لقصيدة النثر ، متناولاً كتاب "سوزان برنار" الشهير ("قصيدة النثر من بودلير إلى زماننا" 1959")، وتنظيرات أدونيس وأنسي الحاج النقدية، ثم النبر في النثر والشعر وقصيدة النثر، مروراً بتنظير بول شاؤول في الثمانينيات والتسعينيات حول القضايا آنفة الذكر، وعلاقة مجلة "فراديس" بقصيدة النثر، وانتهاءً بوقفة مع أحمد بزّون في كتابه "قصيدة النثر العربية".

ويشتمل هذا الفصل أيضاً على أفكار وسجالات متعلقة بقصيدة النثر شارك فيها شربل داغر، جودت فخر الدين، محمود درويش، عبد المعطي حجازي، سميح القاسم، عباس بيضون، عبده وازن، د. بسام قطوس، بالإضافة إلى المناصرة نفسه.

ويخلص المناصرة في هذا الفصل إلى أن حركة الشعر المنثور ظهرت ابتداءً من "هتاف الأودية"

(1910) لأمين الريحاني، بينما بدأت حركة النثر الشعري بصدور "دمعة وابتسامة" (1914) لجبران خليل جبران، واستمرت هذه الحركة في كتابات مصطفى الرافعي، ألبير أديب، إلياس زخريا، ثريا ملحس، ثم تريز عواد، حسين مردان، ليلى كرنيك وغيرهم، لتؤكد أن الشعر المنثور والنثر الشعري خصوصاً في النصف الأول من القرن العشرين، كان إمّا تمهيداً لقصيدة النثر، أو أنه كان مرحلة أولى من مراحلها في التطور.

ويرى المناصرة في هذا السياق أن قصيدة النثر التي ظهرت عام 1954 حُكمت بمرجعيتين هما: المرجعية الأورو أميركية "بودلير، رامبو، ويتمان" من جهة، ومن جهة أخرى المرجعية العربية "الكتابات الصوفية كالنفري، أسفار التوراة واللغة الإنجيلية...الخ".

وظل الجدل قائماً، بعد أن ترجم أدونيس مصطلح "قصيدة النثر" عن الفرنسية "1960" حول التسمية، فأطلقت أسماء فرعية كثيرة، ولكن الخطأ الشائع "قصيدة النثر" ظل هو المسيطر طيلة أربعين سنة، ولأن خطأ شائعاً خيرٌ من تسميات فرعية غير معترف بها، يتوقّع المناصرة أن يبقى مصطلح "قصيدة النثر" هو المسيطر، لأنه أخذ شرعية واقعية.

ويؤكد المناصرة أن هاجس التصاق قصيدة النثر بالجنس القديم الحديث "الشعر" ظلّ هاجساً مركزياً لدى كتّاب قصيدة النثر، وإذا كانت قصيدة النثر قد حصلت على اعتراف بشرعيتها كجنس ثالث مستقلّ بعد الشعر والسرد، إلاّ أن الاعتراف بها ـ كشعر كامل رغم شاعريتها العالية أحياناً ـ ظلّ في دائرة الشكّ، حتى هذا التاريخ.

ويرى المناصرة أن قصيدة النثر من منتصف الثمانينيات هي "قصيدة العولمة"، وهو تعبير طبيعي عن حالة التشظي العربية منذ نهاية الحرب الباردة، وهو أيضاً تعبير عن "حالة التجريد" و"تبريد اللغة الشعرية" الذي ترغبه السلطة، لأنه يلتقي مع مفهوم "محو الأمية" الذي تريده العولمة.

وفي الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "تبريد اللغة

الشعرية" يختار الشاعر المناصرة عينة عشوائية من قصائد النثر كتبها "تصّاصون" بعضهم ترسّخ في مجال الكتابة، وبعضهم الآخر في الطريق، منهم عباس بيضون، أنسي الحاج، فاضل العزّاوي، بول شاؤول، شربل داغر، بسام حجّار، زكريا محمد، قاسم حداد، نوري الجراح، رفعت سلام، زياد العناني، نجوان درويش، حسين البغوثي، وفاء العمراني، سلوى النعيمي، رانة نزال، غادة الشافعي، عبده وازن، أحمد الشهاوي وخليل صويلح.

وهذه النصوص المختارة، تمثّل الإطار العام لقصيدة النثر في الثلاثين سنة الأخيرة تمثيلاً صادقاً، فهي توضّح الخطوط الرئيسة في الأساليب التركيبية المستخدمة في واقع قصيدة النثر، مثلما توضّح تعددية "المنظور" إلى العالم، وترصد محطّات التحوّلات في الأساليب، وأول سماتها هي التعددية.

ويرى المناصرة أن "ضعاف النصوص" من كتّاب قصيدة النثر هم الذي يرفعون الشعارات التي تعلن القطيعة، تحت اسم المغايرة والاختلاف والانشقاق والتجاوز و التخطّي، لكن نصوصهم ركيكة لغوياً وأسلوبياً إلى درجة عدم الاتساق والانسجام النصّي، بينما تصبح "نصوص الأقوياء" نموذجاً، يُحتذى إلى درجة "الاستنساخ".

فالمغايرة والاختلاف - والكلام هنا للمناصرة - يحدثان في المفاصل التاريخية، مثل الموشحات وحركة الشعر الحديث "التفعيلة" وظهور قصيدة النثر نفسها في الخمسينيات.

وقد تمّ التأسيس لقصيدة النثر كتركيب أسلوبي وكنمط في الخمسينيات، ثم تولّدت وقفة جديدة في السبعينيات مضيفةً بعض الأساليب الجديدة بتعميق ما سبق، ثم كانت الدفعة الثالثة في التسعينيات، بإيصال التجريب اللغوي إلى الحد الأقصى، إلى درجة الإشباع.

ويقول المناصرة أن أبرز ظاهرة في قصيدة النثر هي الميل إلى ما يسميه "تبريد اللغة الشعرية"، أي الميل إلى التأمل الهادئ للأشياء، بسبب الاهتمام باللغة السردية التي تجعل النص يميل إلى النثرية.

كذلك هناك ظاهرة الانفصال عن الأشياء التي تساهم في تبريد النص، وطغيان السرد على النصوص الجديدة، فنجد "نموذج القصة القصيرة جداً" و"التحليل الفلسفي للأشياء" و"معاجم النباتات والحيوانات والبحار" و"السطور الهامشية التفسيرية" و"الخطاب التقريري المباشر"... هناك سرد نثري عقلاني خالص، وهناك جمل سردية تأخذ شاعريتها من التشكيل الجديد لها، أو من طريقة استخدامها في السياق.

ويلاحظ المناصرة تطورات جديدة مثل "الكثافة الشعرية" التي تنوجد في السطر وفي الفقرة وفي النص كله أحياناً، مما يولّد الصفاء الشعري، لكن نصوصاً كثيرة لا علاقة لها بالكثافة، فهي إنسيابية مترهلة وتقترب من الهوامش التفسيرية، كما لاحظ وضوح ظاهرة "التكرار" الأسلوبي في كثير من النصوص، وقد لعب هذا التكرار عدة أدوار منها إشباع الإيقاع بأسلوب يركز على السطر أو الكلمة، ومنح الصور الشعرية تعددية تنويعية.

ويتابع المناصرة أن نصوص البياض ما زالت تجريبية، حيث يتم الخلط بين "بنية المكان" في الصفحة، بما يتعلّق بشكل الصفحة، أي "المتخيّل"، وبين "الفضاء" خارج الصفحة، أي "المتخيّل"، حين يصبح القارئ شريكاً في النص... وفي النصوص المختارة تبرز "اللافتة الشعرية" التي غالباً ما تكون سطراً شعرياً مكثفاً، له ملامح الحكمة والخلاصة، بعد تأمل عصارة تجربة ما، لكن الانزياح في بعض النصوص "اللافتة" لم يصل، فظلّت اللافتة أحياناً "ما قبل شاعرية"، أي في منطقة "الفكرة الفلسفية الشعرية".

وتسيطر على النصوص أساليب "الدفاع عن الذات النرجسية" في مقابل "قطيعة الجماعة"، ورغم أن بعضها لا يستخدم الاستعارات أو اللغة الشعرية الموروثة، إلا أننا نشعر بأجواء شاعرية عندما نقرأها، وهذا ما يسميه المناصرة "نصّ الحالات الشاعرية"، كما أن في بعض النصوص صوفية (إسلامية ومسيحية)، لكن الكثير منها يعبر بلغة صوفية مصطنعة، أو يعيد إنتاج صوفية موروثة.

ويلاحظ الشاعر عز الدين المناصرة أن في نصوص التسعينيات اهتماماً أكبر بالتعبير عن "الجسد" بتجلياته السطحية والعميقة (الشهوة، البوح الداخلي، سوء الفهم، الولع النسائي) بما يعني تغيّر معاني الحب، لكن تعبيرات المرأة في التراث عن نفسها أكثر ثورية من التعبير المعاصر، كما أن بعض كاتبات قصيدة النثر اكثر جرأة من كثير من كتّاب قصيدة النثر (الذكور).

وهناك في النصوص تبلور ما يسميه المناصرة "النص ـ اللقطة السينمائية"، وهو نص مشهدي دائري يستخدم لغة السيناريو السينمائي بفعله المضارع، وهناك أيضاً "النص التوقيعة" المكثف جداً.

وتشتمل بعض النصوص على سخرية سوداء سريالية عبثية، تعبّر عن الاسترخاء العبثي تجاه العالم، حيث يتم قلب الأشياء بواسطة الاستعارة.. كما أن في النصوص عموماً حضوراً للغة الحياة اليومية ورسم الصور التفاصيلية، واهتماماً بأسطرة اليومي أو تحويل الأسطوري والتاريخي إلى عادي، فالشاعرية لا تنبع من المعجم بحدّ ذاته، وإنّما من السياق.

ويتضمن الفصل الثالث نتائج الاستفتاء الميداني الذي قام به المناصرة، وشارك فيه أربعة وأربعون شاعراً وناقداً ومثقفاً وباحثاً من فلسطين، الأردن، الجزائر، المغرب، العراق، سوريا، لبنان، السعودية وتونس، حيث أجاب هؤلاء عن أسئلة يتراوح عددها بين السبعة والخمس عشرة، وصفها المناصرة بأنها أسئلة القراء والواقع، مؤكداً عدم اتفاقه مع بعض الأسئلة، ولكن الهدف منها نقل الحوار السطحي السائد في الصحافة واستبدال مستوى علمي أكثر دقة به واستخراج "المسكوت عنه" بإيصال الحوار إلى حدّه الأقصى من خلال جمع الأسئلة الأكثر واقعية من الواقع بعيداً عن الانفصال بين النص والتنظير.

وفي إجاباتهم عن أسئلة المناصرة، يخلص شيخ النقاد العرب الدكتور إحسان عباس إلى أنه لم يعثر على الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر، ويؤكد الناقد المغربي نجيب العوفي أنها وُلدت من رحم قصيدة

التفعيلة، ويشدّد الناقد السعودي د. محمد مريسي الحارثي أن هذه القصيدة لم تخرج عن جنس النثر، ويصفها الشاعر زهير أبو شايب بـ "الكتابة البرزخية"، ويعتبرها الشاعر حكمت النوايسة جنساً نثرياً أو مستقلاً، ويذكّر الباحث اللبناني د. عبد المجيد زراقط بالمرجعية الفرنسية لقصيدة النثر، بينما تبدو في نظر الشاعر العراقي شاكر لعيبي نوعاً شعرياً مخادعاً، ويعتقد كاتب قصيدة النثر العراقي رسول عدنان بفكرة أن الشعر بدأ في الحضارات القديمة من قصيدة النثر، وهو يعود إليها الآن، ويؤكد الباحث الجزائري د. حبيب مونسي أن "النثيرة" ليست شعراً، وليست بديلاً عن الشعر، ويكتفي كاتب قصيدة النثر التونسي حاتم النقاطي باعتبار هذه القصيدة كتابة إبداعية وكفى، في الوقت الذي يطالب فيه الشاعر السوري محمد عبد المولى أن تنضمّ قصيدة النثر إلى النثر "العظيم"!

وتتوالى الإجابات التي تراوحت في طولها وفي دقّتها وشموليتها، حتى يخلص الشاعر عز الدين مناصرة إلى عدد من النتائج، أبرزها أن الشعر المنثور أو النثر الشعري مهّد لظهور قصيدة النثر منذ أوائل الخمسينيات، حيث صدرت مجموعة "ثلاثون قصيدة" لتوفيق صايغ (1954)، كما كان لترجمة الكتاب المقدّس تأثير على تجلّيات قصيدة النثر، كذلك كتابات الصوفية والنصوص الكنعانية والمصرية وملحمة جلجامش، إضافة لترجمات قصيدة النثر الفرنسية والشعر الأوروكي، وأن قصيدة النثر بدأت من "وحدة السطر" و"وحدة الفقرة"، حتى وصلت إلى "التدوير الكامل" وفي التسعينيات وصلت قصيدة النثر إلى درجات عالية من الشاعرية، ودرجات عالية أيضاً من النثرية، حتى أنه يمكن تسميتها بـ "النص المفتوح" و"الكتابة الحرة".

وبالنسبة لمسألة التجنيس، فقد اتسعت قصيدة النثر من حيث كمية ونوعية المنجز منها، حتى باتت تشكل ظاهرة كبرى تميل إلى الاستقلال عن الشعر بمفهومه الموروث، وعن النثر أيضاً، وهي في ذات الوقت تميل إلى الجمع بين السرد والشعر، ولم تعد مواصفات "سوزان برنار" قائمة في واقع النصوص، فالقصيدة ليست شرطاً، والكثافة بوجود السرد المهيمنة تكاد تتضاءل، ويغيب التوتر الشعري في ظلّ تبريد اللغة الشعرية، ومع انهيار الحيطان الحديدية بين الأنواع، تكاد قصيدة النثر، تشكل نصاً يجمع الأنواع الأدبية.

ويضيف المناصرة أن قصيدة النثر طيلة الأعوام الخمسين الماضية لم تحصل على "الشرعية" من التنظير النقدي، لأن هذا التنظير كان شعاراتياً متناقضاً، وبسبب وجود فجوة بين التنظير وبين النصوص. لكن قصيدة النثر اكتسبت شرعيتها من كمية المنجز النصّية المتنوع والنوعي في النصوص أحياناً. فقد صدرت آلاف المجموعات من نوع قصيدة النثر، مما يوحي ويقرر أن "الاحتياج" للظاهرة متوافر لدى المثقفين العرب، لكن الصراع بين "الشفهي الصوتي" وبين "الصامت المقروء" ظلّ عائقاً أمام وصولها للجماهير.

ويؤكد المناصرة أن الجدل التفاضلي بين "شكل" و"شكل" جعل "الشكل" مقولة مقدّسة!! والصحيح ـ فيما

يرى المناصرة . أن "الشكل" لأي نوع أدبي لا يمنحه صفة القداسة ولا شرعية المفاضلة.. ويدلّل الشاعر المناصرة على أطروحته باعتبار قصيدة النثر جنساً مستقلاً، بمجموعة من الدلائل أبرزها الإيقاعات التي لا تحصى في هذا الجنس الأدبي، والتداخل بين الأنواع الشعرية والنثرية مما يوصل قصيدة النثر إلى "نصّ الأنواع" أو النص المفتوح، والمنجز النصي الواسع جداً بصدور آلاف المجموعات المطبوعة، مما جعله ينتقل من مرحلة "التبعية للشعر" و"التبعية للنثر" إلى مرحلة وضوح ملامح الهوية الخاصة، بالإضافة إلى السردية النثرية، وهي نوعان: نثري يوغل في النثرية، وشعري يحقق درجة أولى أو ثانية من الانزياح.

ويختتم المناصرة الكتابَ بتأكيده على أن قصيدة النثر جنس مستقل ونصّ مفتوح على الأنواع وعلى الآخر "هجين". أما أيديولوجيتها فهي أيديولوجيا العولمة "التشظّي" بجمالياتها الشكلية ووحشيتها المرعبة.. إنها التعبير عن "الحوار مع الآخر" بشروط غير مثالية.

ومثلما يقترح د. عز الدين تعبير "نص عابر للأنواع" للتدليل على قصيدة النثر، فهو يقترح لكاتب هذا النص وصف "تصّاص" بدلاً من شاعر!

النظريات الوافدة وموت المؤلف

عبد الرحمن عمار

اللغة المراوغة

في غير هذا الموضع حاولت أن أؤكد على وجوب حضور المؤلف وضرورة اضطلاع الناقد والدارس لعمله الإبداعي على سيرته وحياته، لكي يتمكن من تقديم

مادة نقدية موضوعية، بعيداً عن التأويلات والتخمينات التي قد تصيب وتخطئ، وهذا يدعو إلى أن نعرّج في هذا الفصل على ما تتضمنه النظريات البنيوية والتفكيكية من آراء مناقضة تماماً لما ذهبنا إليه من ضرورة حضور المؤلف أثناء العملية النقدية،

وعدم تغييبه نهائياً، وفصله فصلاً تاماً عن نصه الإبداعي ولاسيما النصوص الروائية منها، وسوف أسمح لنفسي بأن أتكئ على الكثير من الآراء والأفكار التي طرحها وعالجها د. عبد العزيز حمودة في كتابيه الهامين "المرايا المحدبة" و"الخروج من التيه" الذي قدم فيهما الكثير من الأفكار النقدية المتزنة والموسعة، كرد منطقي على البنيوية والتفكيكية، إضافة إلى ما قدمه في كتابه "المرايا المقعرة" والذي يعتبر مع الكتابين المذكورين ثلاثية نقدية متكاملة، كما أشار الكاتب نفسه إلى ذلك، داعياً في نهاية كتابه الثالث إلى الخروج من هذا التيه واسترجاع الخطى لتأسيس نظرية عربية بديلة، ممثلة في رفض التيه النقدي الذي غاصت فيه البنيوية والتفكيكية.

في كتابه الأول "المرايا المحدبة" يقول حمودة: لقد طاردنا الحداثيون من منابع الحداثة الأصلية وفي عالمنا العربي بأفكار براقة ومصطلح نقدي أكثر بريقاً وجذباً لسنوات طويلة. وقد أعمانا هذا البريق عن حقائق كثيرة أبرزها المراوغة المقصودة والغموض المعتمد، مما جعل الحداثة في نهاية الأمر نادياً لنخبة النخبة(3)". ولكي يعزز ما قاله حمودة يورد فقرة عن كتاب بعنوان "في معرفة النص" لحكمت صباغ الخطيب الصادر عام 1983، ونحن بدورنا نورد جزءاً من نص تلك الفقرة. تقول الكاتبة "يتعامل الكاتب مع هذا الأثر الدلالي في المتخيل، يصير آخر ينظر فيه: الكاتب يروي ـ يسرد، ينص. وقد يحكي الفرد الذي هو طرف في علاقة مع الواقع المادي. يحكي عنه حضوراً في هذا المتخيل، يحاوره من مسافة الكتابة، ويحاوره عالماً له أساسه المادي، ولكنه في المتخيل مستوى آخر(4)".

إنني، وأقولها صراحة، لم أفهم شيئاً من مقبوس البنيوية حكمت صباغ الخطيب، بالرغم من قراءتي له عدة مرات، ولكن ما يخفف من عزائي أن عبد العزيز حمودة نفسه، وهو المتبحر في دراسة البنيوية والتفكيكية بلغاتها الغربية والعربية قد أطلق على مثل هذه النصوص "اللغة المراوغة" الخاصة بنخبة النخبة من النقاد إياهم، وهذا يعني اعترافاً منه أيضاً بأنه لم يفهم كثيراً مما تحمله جمل النص وعباراته اللغوية من معنى، سوى تلك التناقضات التي وقعت فيها الكاتبة، تلك الأخطاء المتمثلة في إخضاع نظام العلامات، وهو جوهر المبحث البنيوي، للعلاقة بين الفرد المتخيل والواقع المادي الخارجي؛ الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، وهو الذي يُعتبر خروجاً على مبادئ المشروع البنيوي القائمة على استقلال العلامة (اللغة) عن أي علامات مادية أخرى(5). أي أنه (المشروع البنيوي) لا ينظر أو يتعامل مع محتويات النص شكلاً ومضموناً، وإنما علاقته تنحصر بلغة النص وحدها، فمن خلالها يقوم البنيويون بتحليلاتهم وتكهناتهم ومن ثم يصنّعون النتائج التي يريدونها. فمن أجل إضاءة النص نجدهم يقومون أثناء عملية التحليل برسم الدوائر والخطوط المتقاطعة والمعادلات الرقمية التي لا يفهمها إلا الراسخون في البنيوية..!!، والنتيجة "إن ما يحققه البنيويون في حقيقة الأمر ليس إضاءة النص، بل حجب النص، بتركيز النقد على لغته وأدواته قبل الاهتمام بالنص المبدع(6)". وبشكل ضمني يذهب جورج طرابيشي هذا المذهب، دون أن يعني التفكيكية أو أمثالها، حين رأى أن أكثر ضروب النقد استقلالاً ـ ولكن ضمن التبعية الجوهرية ـ هو النقد الذي يحاول أن يستقرئ من النص دلالته الباطنة(7)".

إلغاء قصدية النص

إن أول ما يرمي إليه أصحاب النظريات البنيوية والتفكيكية، هو إلغاء قصدية النص، أو قصدياته،

(3) د. عبد العزيز حمودة ـ المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ العدد 232 نيسان 1998 ـ ص 8.

(4) المصدر نفسه ـ المرايا المحدبة ـ ص 14.

(5) انظر المرايا المحدّبة، ص 15.

(6) المصدر نفسه ـ المرايا المحدبة ـ ص 25.

(7) مجلة الوحدة ـ المجلس القومي للثقافة العربية ـ السنة الخامسة ـ العدد 58 ـ 59، تموز وآب 1989.

ناهيك عن إلغاء قصدية المؤلف، بمعنى قيامه بنفسه بتفسير محدد للنص. ونحن لسنا مع هذه الأخيرة بالكلية، أعني قصدية المؤلف، إلا إذا كان لها دور ما في خدمة قصدية النص. وعملية الإلغاء التي يدعو إليها أنصار النظرية التفكيكية، تؤدي بالضرورة إلى استبعاد المؤلف صاحب النص استبعاداً تاماً عن نصه أثناء العملية النقدية، وهذا ما نسعى إلى رفضه ووجوب حضور المؤلف حضوراً مناسباً وعلى مسافة محددة، بحيث لا يؤثر على عملية التحليل النقدي، بل يساهم بإضاءات توضيحية مناسبة.

إن حضور المؤلف ذلك الحضور المناسب، وعلى مسافة محددة، كما قلنا، يقتضي أن يكون للقارئ أيضاً حضور محدد أثناء تحليله للنص الإبداعي، بحيث يستطيع "أن يستقرئ من النص دلالته الباطنة" كما يقول جورج طرابيشي. وحضور المؤلف والقارئ معاً يُعدّ واجباً من واجبات العملية التحليلية، وهذا الحضور يؤدي إلى عملية مشاركةٍ لفهم النص، فالاتصال الأدبي رهن بهذه المشاركة، بمعنى أن القارئ يُفترض به، كما يقول مؤلفا "قضايا أدبية عامة" إيمانويل فريس وبرنار موراليس: أن يشارك بقدر ما في شفرة المؤلف الثقافية، فكل نص يردّ القارئ إلى وقائع ومفاهيم وقيم، يكون فَهمه لها شرطاً لفهم النص، وفي هذا المنظور تتطلب قراءة رواية أميركية من القارئ الفرنسي حداً أدنى من المعرفة بمراحل التاريخ الأميركي وببنيته الجغرافية، فإعلان الاستقلال (1776) وحرب الانفصال (1861 ـ 1865) ودخول أميركا الحرب إلى جانب الحلفاء (1917) وأزمة (1929) الكبرى هي معالم رئيسية في الوعي الجماعي لتلك البلاد(8)". ويوضح الكاتبان بأن "لمشاركة القارئ في شفرة المؤلف تجليات اجتماعية واضحة، وهي تأتي نتيجة عملية ترسيخ ثقافي، ولكن هذه المشاركة مرهونة أيضاً بالسياق التاريخي أو الوطني الذي تجري فيه القراءة(9)".إننا نشتمّ من كلام المؤلفَين رائحةَ البنيوية، وهذا أمر لا بأس به، فهما في الأصل بنيويان معتدلان، وكلامهما يوحي بالاعتدال أيضاً. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه: إذا كانت قراءة نص روائي تستدعي بالضرورة، كما يقولون، أن يلمّ القارئ بمرحلة أو مراحل تاريخية، لها علاقة بأحداث ذلك النص الروائي، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، وأن يمتلك الوعي الأدبي عموماً ويكون واسع الإطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية، ويطّلع على الآداب الأجنبية، ليساعده ذلك على فهم الظواهر الأدبية، ومقاربة الأدباء ومعرفة تأثرهم الواحد بالآخر(10).. إذا كان كل ذلك مطلوباً من القارئ الناقد أو المتلقي، فمن الضرورة الأشد أن يلمّ ذلك القارئ أو غيره، ولو بعض الإلمام، بحياة المؤلف مبدع النص وأثر تلك الحياة وانعكاساتها على ذلك النص ودورها في تسهيل عملية القراءة أمام القارئ. ولكن المناهج البنيوية قد أصدرت العديد من القراءات النقدية التي لا عودة عنها، وعلى رأسها إلغاء سلطة المؤلف أولاً والاستعاضة عنها بسلطة النص، ثم جاءت بعدها المناهج التفكيكية ومناهج ما بعد الحداثة، وكلها

---

(8) إيمانويل فريس وبرنار موراليس. قضايا أدبية عامة. ترجمة د. لطيف زيتوني. عالم المعرفة. الكويت. العدد 300. فبراير 2004. ص 53.

(9) المصدر نفسه. قضايا أدبية عامة. ص 52.

(10) انظر محمد عزام. سلطة النص. الأسبوع الأدبي. اتحاد الكتاب. العدد 969. تاريخ 2005/8/13.

مناهج دكتاتورية صارمة، فتوافقت مع البنيوية في إلغاء سلطة المؤلف، أو موته على ما نذكره بعد قليل، ثم أصدرت فرماناً إضافياً بإلغاء سلطة النص، واستعاضت عنه بسلطة القارئ. وهذا يعني أن الميدان أصبح خالياً أمام القارئ، وبالتالي يستطيع أن يسرح فيه ويمرح، إذ أصبح وحده المتصرّف بالنص، يقرأه كيفما يشاء وبالطريقة التي يشاء، وبذلك يتحول إلى إمبراطور يقرأ بمزاجية غريبة، فلا يستطيع أحد أن يقف في وجه تلك المزاجية ذات القطب الواحد والأوحد.

إلا أن من الإنصاف أن نعود إلى المؤلِفَيْن المذكورين فيما سبق، واللذين حاولا استعراض حضور المؤلف وغيابه، وقد ذكرا أن الغرب شهد انتصار المؤلف و"تكريس الكاتب" منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر إلى النصف الأول من القرن العشرين، وقد كان النقد يقرأ الكتاب في ضوء حياة المؤلف، وهذا هو المأخذ الأساسي والمبرر غالباً، على حد تعبير المؤلِفَيْن، الذي وجهه البنيويون إلى النقد التقليدي، ولهذا وجد بارت نفسه مدفوعاً إلى إعلان موت المؤلف. إنما يبدو أن المؤلفين كانا غير مقتنعين بموت المؤلف الذي دعا إليه بارت، حين أشارا إلى أن تسعينات القرن العشرين شهدت إعادة اعتبار متوازية لمفهومي المؤلف والذات، ونَقَلا عن ميشيل كونتا قوله: إن كل مَن خطّ على الورق نسقاً من الكلمات ثم عدّله هو شخص قادر على اتخاذ القرار، وفعله ينتمي إلى زمن محدد من حياته، عندئذ حاولنا عبثاً أن نميّز بين الحياة الكتابية والحياة الاجتماعية.. هاتان الحياتان.. تتصلان فيما بينهما، ودور عالم الوراثة هو أن يكتشف كيف تتصلان ومن أين تتصلان داخل دينامية الكتابة نفسها(11)". إننا نفهم من هذا القول المنسوب لميشيل كونتا أنه يحاول تلطيف مضمون البنيوية، فهو لا يلغي المؤلف إلغاءً تاماً، ولا يعلن عن موته بالضربة القاضية، كما فعل بارت، بل يفسح له حيزاً مناسباً من الحضور إلى جانب الحيّز الذي يشغله القارئ.

موت المؤلف

إنما البنيويون المتشددون لا يرضون بذلك الاعتدال، فيذهبون إلى أبعد من ذلك بكثير، حين يطالبون، لا بفصل النص عن صاحبه فصلاً نهائياً، وكأن لا علاقة لهذا بذاك؛ المبدع والعمل الإبداعي، بل يطالبون بتغييب المؤلف وطرده خارج ساحة العمل الإبداعي، أو بعبارة أصح بموته ميتة لا رجعة فيها إلى إحيائه، وهذا ما قرره وأعلنه في عام 1986 أبرز البنيويين، وهو رولان بارت. وبذلك يقطع الصلةَ الوثيقة بين المؤلف ونصه الإبداعي، ويلغي إحدى السلطتين اللتين يجب أن تكونا متلازمتين؛ سلطة الكاتب وسلطة النص.

إن إعلان موت المؤلف جعل ردّة الفعل قوية تجاهه من كثير من النقاد والباحثين والمبدعين، فالبنيوية، كما يقول الناقد محمد عزام، بتجاهلها للفرد، ورؤيتها لموت المؤلف الإنسان المؤلف والكاتب، ومقاربتها السرية لألغاز الأدبية ونفورها من التحليل الجمالي، كانت بمثابة الفضيحة للأدب، وينقل عزام عن روجيه غارودي أنه وصف البنيوية

---

(11) انظر قضايا أدبية . مصدر سابق . الصفحات 86 . 87 . 88.

بأنها فلسفة موت الإنسان(12)".

وقد كان للدكتور عبد الله الغذامي وجهة نظر أخرى منطقية، فهو كغيره من النقاد المحدثين يحتكمون إلى النص، ولا يتكلم عن مبدع الأثر، بقدر ما يتكلم عن الأثر نفسه، من حيث دلالته وإيحاؤه، وهذا قريب مما أكدنا عليه من أن قامة النص الروائي، يجب أن تكون أكبر من قامة المؤلف وحضوره أقوى من حضور المؤلف، ويتقدّم باستمرار حضورُ وقامة الأول على حضور وقامة الثاني أثناء العملية النقدية. إلا أن الغذامي يرى، بالنسبة لموت المؤلف، أن النقد كنص مبدع، يصبح مشروعاً للقتل بدوره، وما نعتقده أن البنيويين يتهربون من نظرية، بعد أن يبشروا بها، فإذا أجروا عملية القتل لمؤلف نص ما، وانتقلوا إلى إبداع النقد، فلا بد من أن يُمارِس عليهم الإجراء ذاته مَن يشرح نقودهم ويتوغل في طقوسها ورموزها(13) أي أن الناقد المبدع يتعرض للقتل، كما فعل هو نفسه حين قتل المؤلف المبدع.

كما كان الدكتور رشيد بو شعير واحداً ممن رفضوا موت المؤلف، فتعليقاً على ما قام به فيصل دراج من تحليل للبصمات الكتابية لكل من جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في الرواية التي اشتركا في تأليفها، وهي (عالم بلا خرائط) والذي يخلص فيه درّاج إلى التساؤل التالي: كيف يمكن لكاتبين يحمل كل منهما أيديولوجيا مختلفة عن الآخر، أن يكتبا رواية واحدة، وأن تبدو هذه الرواية من الاتساق الأيديولوجي، بحيث يختفي هذا التعارض بين الكاتب الأول والكاتب الثاني. وبما أن عبد الرحمن منيف حاول أن ينفي هذا التناقض، إلا أن بو شعير يذهب إلى ما ذهب إليه فيصل دراج، حين قال "والحقيقة أن القارئ المدقق يمكن أن يضع إصبعه على بعض العناصر الروائية في هذا العمل، وينسبها إلى كاتبها دون عناء، وبالتالي فإن محاولة تغييب المؤلف التي أغرى بها الناقد الفرنسي "رولان بارت" كثيرين من الكتاب تظل وهماً من أوهام الحداثة، ذلك أن صوت المؤلف الفرد يظل مسموعاً في عمله الروائي، مهما حاول أن يكتمه، ولو حاولنا أن نتخلص من جميع أشكال صوت الكاتب الروائي في عمله، فإننا في نهاية المطاف "سنتبين أن ما تبقى لنا ما هو إلا القليل المصطنع"، كما رأى جان بول سارتر، وحتى عملية السرد التي يفترض أن يختفي فيها المؤلف نهائياً من الرواية لا تخلو من بصمات المؤلف الذاتية التي تميزه عن غيره(14)".

وفي هذا المنحى يحدد عز الدين إسماعيل بشكل مبسط ومختصر المنهج التفكيكي الذي يؤكد على أن العلاقة المفترضة بين العمل ومنشئه تنقطع نهائياً بينهما بمجرّد ظهور هذا العمل إلى الوجود، ومنشئ النص يولد مع النص أثناء كتابته، ويتوارى نهائياً (يموت) بعد الانتهاء من الكتابة، والنص بعد ذلك يوجد بقارئه الذي يحلّ محل الكاتب في كل قراءة، ويتعدد بتعدد قرائه إلى ما لا نهاية(15). وهذا ما أكده

---

[12] محمد عزام . سلطة النص . مصدر سابق.

[13] حفناوي بعلي . حداثة الخطاب النقدي في مرجعيات عبد الله الغذامي . مجلة علامات في النقد الفصلية . النادي الأدبي الثقافي بجدة . المجلد الرابع عشر . الجزء 55 . محرم 1426 . ص 133.

[14] د. الرشيد بو شعير . مساءلة النص الروائي . قراءة في أعمال عبد الرحمن منيف . ص 127.

[15] المرايا المحدبة . ص 334.

عبد العزيز حمودة بأسلوب آخر لا يخلو من طرافة حين قال: "إن الناقد والنص الأدبي يراقص كلّ منهما الآخر في حركة مراوغة مستمرة.. الطرف الذي يُرهَق في هذه الرقصة المتكررة كل ليلة هو النص الأدبي، إذ إنه؛ الراقص/النص، مضطر لمراقصة كل الحاضرين في الليلة الواحدة وفي كل ليلة(16)".

ويتوسع ليتش أكثر من ذلك بكثير حين يصف حالة الفوضى الشاملة من تطبيق النظرية التفكيكية بقوله الوارد في المرايا المحدبة "إن التفكيكية، باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل، تخرّب (subverts) كل شيء في التقاليد تقريباً، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة، واللغة، والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية. وفي هذا المشروع فإن المادي ينهار ليخرج (على أنقاضه) شيء فظيع(17)". وإذا كان ليتش يخاف من العملية التفكيكية على تقاليده الغربية وأفكاره الموروثة ولغته وعلى النص والسياق وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية، فماذا نقول، نحن العرب، ألا يحق لنا أن نخاف أكثر بكثير من ليتش على تقاليدنا ولغتنا وقيمنا الثقافية والأدبية..!!؟.

مثال تطبيقي

في دراسة بعنوان: عبد القادر ربيعة "والتشويه من الداخل" في ضوء "العلاماتية البنيوية" يورد الدارس د. عبد الكريم حسن أقصوصة "التشويه من الداخل" كاملة، وهي للقاص عبد القادر ربيعة السوري اللاذقي، حسب ما وصفه الناقد نفسه، وبعده يقول (مع ملاحظة أن النقط الأفقية والشاقولية هي من وضعه، وليس من وضعي): نحن لن نحلل هذه الأقصوصة تحليلاً موضوعياً (أو موضوعاتياً) على الرغم مما يشفّ عنها من موضوعات: تغري بهذا النوع من التحليل كالحب والموت والزمن... ولن نحللها تحليلاً نفسياً على الرغم مما يهيمن فيها من جنس ورغبة وحلم وهذيان وجنون... ولن نحللها تحليلاً ماركسياً مهما أبدت من قهر: طبقي وفكر يساري مدحور وصراع من أجل الحياة... ولن نحللها تحليلاً وجودياً وإن كان البطل فيها يصارع قدره بمفرده، ويمتزج خياره البدئي بالتسلط الجاثم على صدره... فالأقصوصة جاهزة لاستقبال كل أنواع هذا التحليل. إنها تربة خصبة وميدان مفتوح لأي نظر نقدي(18)".

إلى هنا والقول جميل، ولكن الدارس رفض العمل في أي واحد من هذه الاحتمالات النقدية، وآثر عليها التحليل في ضوء علم العلامات، كما يقول، مضخماً ثقافته بهذا المنهج، فهو، برأيه، الأكثر رواجاً في النصف الثاني من هذا القرن (العشرين) وهو ذروة ما توصل إليه الفكر الإنساني من دقة في المصطلح، وامتلاك للمفهومية القادرة على توظيفه واستثماره"..!!. إلى آخر ما هنالك من كلام، ثم يستعرض بشكل تتابعي أكثر من عشرة أسماء مع الوظيفة النقدية لكل واحد منهم، أمثال ليف ستروس وجان لاكان ورولان بارت وميشيل فوكو، دون أن

---

(16) المصدر نفسه . المرايا المحدبة . ص 291.

(17) المصدر نفسه . المرايا المحدبة . ص 291 ت 292.

(18) د. عبد الكريم حسن . عبد القادر ربيعة و"التشويه من الداخل" . عالم الفكر الكويتية . المجلد الحادي والعشرون . العدد الثالث . كانون ثاني . شباط . آذار 1993.

يكون بينهم اسم عربي واحد، وبما أن هذا ليس مهماً على أية حال، إلا أن هذا يعني أن ثقافة هذا الدارس هي ثقافة غربية بحتة، ويخضع لهذه الثقافة خضوعاً تاماً، فيما أزعم، وكم كنت أتمنى أن يكون لي به معرفة ما، لكنت اتكأت على هذه المعرفة فيما أقول، دون أن أقع على الأقل في الزعم والتخمين، وهذه هي واحدة من حسنات حضور صاحب النص الذي أدعو إلى ضرورة حضوره(19).

ثم يبدأ الدارس يشرح طريقته في دراسة الأقصوصة، ذاكراً أن ما يستفيده من البنيوية، كما يقول، هو تحويل المقصوص (الأقصوصة) من سلسلة تأليفية إلى سلاسل أمثالية... من بناء أفقي خيطي إلى أبنية عمودية تقابلية...وبما أن ذلك لا يكفي تماماً لكشف البنية العميقة، مما يستدعي متابعة العمل وتحويل الأمثالي الذي بنيناه إلى تأليفي جديد.. وهكذا فإن الانتقال من التأليفي إلى الأمثالي هو خصوصية من خصوصيات العبقرية البنيوية، وحماسه للعبقرية البنيوية يدفعه مباشرة إلى القول "فمن أراد أن يعقل، وإلا فليبق في كهفه العميق".

وبما أننا مستعدون أن نبقى في كهوفنا العميقة..!! فإننا سوف نتابع الدارس إلى ما يذهب إليه، فهو يبدأ بوضع قائمة، مدوّنة على الصفحات، إما شاقولياً أو أفقياً، يتصدرها عنوان رئيس هو "الفعل"، ويتفرع منه عنوانان، الأول سماه "القيام بالفعل" والثاني "الخضوع للفعل، ويدرج تحت كل واحد منهما عمود من الأفعال والعبارات، وتذكرنا بقائمة المشتريات والمبيعات، وهي قائمة تزيد وحدها على أكثر من أربع صفحات، من الدراسة التي تمتد إلى أكثر من خمس وأربعين صفحة، علماً بأن طول الأقصوصة أقل من ثلاث صفحات. وهنا يحضرني سؤال: إذا كان بين يَدَيْ هذا البنيوي رواية، ولنفترض أنها تقع في خمسمئة صفحة، وأراد أن يقوم بتحليلها حسب الطريقة التي يتبعها، في ضوء نقده لهذه الأقصوصة، فكم من الصفحات يحتاج هذا الناقد..!!؟. الجواب سهل، فعلى اعتبار أن طول دراسته للأقصوصة يعادل خمسة عشر ضعفاً من طول الأقصوصة، فإن طول تحليل الرواية سيكون 500 × 15 = 7500 صفحة. وبما أن تفسير أي نسق من العلامات، يصبح هو الآخر نسقاً جديداً للعلامات ينتظر التفسير بدوره، حسبما يرى جاك دريدا(20)، فإن تفسير الرواية المشار إليها يحتاج بدوره إلى تفسير آخر على الطريقة التفكيكية نفسها، وبذلك يكون طول التفسير الجديد 7500 × 15 = 52500 صفحة، وهكذا تصبح المسألة كأغنية الشيطان التي لا بداية لها ولا نهاية، وعندئذ اقرأ نقداً أيها القارئ.

ولكي لا أذهب بعيداً أكثر من ذلك، أعود فأقول: بعد أن وضع عبد الكريم حسن قائمة المشتريات، أعني قائمة الفعل والخضوع للفعل، يبدأ برسم المربعات والتخطيطات ثم القوائم المقلوبة ذات الأعمدة

---

(19) لقد تبين لي فيما بعد أن الدكتور عبد الكريم حسن هو أستاذ في جامعة اللاذقية، وقد نال درجة الدكتوراه من فرنسا، وهذا يعني أن ثقافته الأكاديمية، كما قدّرت وظننت، هي ثقافة فرنسية حيث نشأت وانطلقت من هناك البنيوية والتفكيكية.

(20) د. عبد العزيز حمودة . الخروج من التيه . عالم المعرفة . الكويت . العدد 298 نوفمبر 2003.

المتعددة والأسهم المتجهة شمالاً والمتجهة جنوباً والمتجهة إلى أعلى والمتجهة إلى أسفل، والمستقيمة والمعوجة وإشارات الزائد والناقص والاستفهام وغير ذلك من الرسومات التي وصل عددها إلى سبعة عشر رسماً فقط لا غير. وعبر هذه الرسومات، يقوم الدارس بالتحليلات والاستنتاجات التي لها أول وليس لها آخر. فالأقصوصة، كما يقول "لا تقدم أي عنصر على طبق من ورد. وإنما تمدّ له طرفاً لتسحبه، ثم طرفاً آخر من عنصر جديد. وحين تعود إلى العنصر الأول فإنها تزوده بنسيج آخر... وهكذا. وتبقى "مهمة العلاماتي في البحث عن الأطراف الممزقة والأشلاء المتناثرة من أجل بناء الخيط الأخير "كما يقول الباحث الكريم.

إن تحليل عبد الكريم حسن المطول لمجرد أقصوصة قصيرة، جعلني أتذكر طرفة سمعتها وأنا صغير، وسأسمح لنفسي بسردها مفصلة ههنا: حَلّ أرمني ضيفاً على فلاح فقير في إحدى القرى النائية، وكان جائعاً، ومؤونة الفلاحين في ذلك الزمان تقتصر على الخبز والبرغل والكشك. قال الفلاح للضيف: أكيد أنت جائع، سوف أطبخ لك كشكية، فسأل الأرمني عن ماهية هذه الأكلة، فبدأ الفلاح يسرد له كيفية تصنيع الكشكية، ليعظّم من شأنها وقيمتها ويهوّل من أمرها، فقال: الكشكية يا صاحبي هي أننا نقوم أولاً بفلاحة الأرض ثم نرشّها ببذار القمح، ثم نفلحها مرة أخرى، ثم ننتظر رحمة السماء طوال فصول الخريف والشتاء والربيع، وفي أول الصيف نقوم بحصد حقول القمح وننقله إلى البيدر، ثم ندرسه ونذريه لنفصل القمح عن التبن، بعدها نقوم بغربلة قسم من قمح المحصول ونُنَقّيه من القش والحصى، ونسلقه حتى ينضج، ثم نمده على سطح البيت ليجفّ تحت أشعة الشمس، ثم نحمله إلى الطاحون ونقوم بجرشه، فيصبح برغلاً، ثم نأتي بكمية منه ونضعها في خابية، بعدها نقوم بحلب البقرة ونسخّن الحليب، ونضع فوق الحليب كأساً من اللبن الرائب، وفي اليوم التالي يصبح الحليب لبناً. نأتي باللبن ونسكبه فوق كمية من البرغل الموضوعة في الخابية، وننتظر أياماً حتى يختمر المزيج، بعدها نقوم بتقطيعه إلى قطع صغيرة ونمده على قطعة قماش، ونتركه يومين أو ثلاثة عرضة لأشعة الشمس حتى يجف، ثم نأخذه إلى الطاحون لنطحنه، فيصبح كشكاً. والآن سوف أقوم بإحضار المقلى وأضع فيه كمية من الماء وأضع فوق الماء قبضة من الكشك، ثم أقوم بتسخينه وتحريكه حتى يغلي، ثم.. بذلك نكون قد طبخنا الكشكية يا صاحبي. فقال لـه الأرمني بلهجته الخاصة: (ولماذا كل هذا شغلْ وهذا تعبْ يا ساخبي. اذبح لنا ديكْ رومي وسلامْ عليكم).

ونحن بدورنا نقول لعبد الكريم الحسن: عليك يا صاحبنا أن تقدّم لنا مادة نقدية مرتبة ومتناسقة ومكثفة، تتناسب مع الأقصوصة وما تحمله أو لا تحمله من قيمة إبداعية، بدلاً من هذا اللف والدوران البنيويين الطويلين.

الدعوة إلى ديمقراطية النقد

يبقى القول: إن مجرد أن نتصور كيفية موت المؤلف، سواء أكان ميتاً بالفعل أو أنه لمّا يزل على قيد الحياة، أي إلغاؤه والقذف به خارج مجال الغلاف الإبداعي، بدءاً من الكلمة الأولى وحتى الكلمة الأخيرة من نصه الفني، يدلّ على أن في المسألة نوعاً من الوحشية المقصودة والبعيدة عن كل ما يمتّ إلى

الروح الإنسانية بصلة، ولا يمكن أن تقبله الثقافة العربية المبنية على أسس إنسانية تختلف عن تلك التي يستند عليها العقل الغربي لأن "اختلاف الواقع العربي . وهو واقع تحدده أبعاد تاريخية واجتماعية واقتصادية مفتوحة . عن واقع العالم الغربي الذي أفرز الحداثة، يجعل نقل الحداثة الغربية بقيمها المعرفية الجديدة، والمصطلح النقدي الذي تولّد عنها (ويقصد به، فيما أرى، البنيوية والتفكيكية وتوابعهما بشكل خاص)، إلى واقعنا العربي ضرباً من العبث في الدرجة الأولى(21)". ويمضي د. عبد العزيز حمودة مباشرة إلى توضيح الخطوة الثانية حين قال "إن واقع العالم العربي يحدده الظرف التاريخي المتمثل في خروج هذا العالم في نصف القرن الأخير فقط من دائرة الاستعمار الأجنبي، وهو استعمار خلّف وراءه فقراً وجهلاً، خلف أمية أبجدية عجزت الأنظمة العربية في بلدان كثيرة عن التعامل معها، ناهيك عن الأمية الثقافية المركبة والمعقدة(22)..".

وهنا لابد أن ننوه إلى أن الاستعمار الأجنبي قد ازداد شراسة وهيمنة على أمتنا العربية مع بداية القرن الواحد والعشرين، وهذا ما يزيد الأحوال سوءاً على سوء، ولكن.. لكي نكون أكثر دقة وموضوعية، ليس علينا أن نضع الأسباب والمسببات كلها في تكريس الأمية الأبجدية على الاستعمار الأجنبي وحده. فالأنظمة العربية، لو كانت جادة في النهوض بالمستوى التعليمي بين مجتمعاتها، لاستطاعت أن تنجح في محاربة الأمية الأبجدية عبر مدة نصف قرن مضت، فقد كان المجال مفتوحاً لذلك، على الرغم من أن التحرر من الاستعمار كان اسمياً في معظمه وعلى مدى تلك الفترة الزمنية المشار إليها، ولكن الأنظمة العربية لم تكن تضع في قائمة أولوياتها قضيةَ النهوض بالعملية التعليمية ولا حتى القضايا الأخرى، من ثقافية واقتصادية وإنتاجية وغيرها، والتي تشكل مجتمعةً أساسَ النهوض القطري، وبالتالي النهوض القومي، وهذه المسألة لم تكن واردة في ذهنية الأنظمة العربية.

ولكي نبقى في صلب الموضوع، لابد من الاعتراف أن لمثل هذه النظريات الأدبية والفلسفية التي وفدت علينا أنصاراً ومريدين ومتحمسين، يقومون بالأخذ بها وتطبيقها على الكثير من النصوص العربية في عملياتهم النقدية، كما بيّنا فيما سبق أثناء الحديث عن الدكتور عبد الكريم حسن وتحليله لقصة "التشويه من الداخل" للقاص عبد القادر ربيعة. وهذا يقودنا إلى الأخذ بالعملية الديمقراطية في الأدب، ونتخلى عن منطق رفض الآخر الذي نعيشه كعرب باستمرار في حياتنا اليومية، بحيث نتلمس لهم الأعذار والأسباب فيما هم فيه، فلهم وجهة نظرهم ومنطقهم النقدي الخاص بهم وحكمهم على النص وتحليله بالطريقة التي يقتنعون بها ويظنونها هي الأسلم والأجدى في الكشف عن بواطن العملية الإبداعية، إنما دون الوقوع تحت مؤثرات وتأثيرات خارجية، قد تعرقِل، برأيهم، العملية النقدية، ومنها إبعاد المؤلف، مكوّنِ النصّ ومالكِه. مع الإشارة إلى أن بعض النقاد العرب يأخذون بمنطق الاعتدال حين يقومون بتطبيق منهج البنيوية والتفكيكية في بعض أعمالهم النقدية، ولاسيما الشعرية، مع الميل، فيما أرى، إلى الأخذ بالنقد التوافقي، ولاسيما في الرواية التي "لها طريقتها في النقد، باعتبار أن العمل المنقود

---

(21) المصدر نفسه . المرايا المحدبة . ص 37 . 38.

(22) المصدر نفسه . المرايا المحدبة . ص 38.

يحمل مقاييسه بين طياته(23)".

ويعجبني هنا ما يذهب إليه أدونيس، في مجال الشعر تحديداً، ومما يراه في هذا المجال أن "قراءة الشعر الحديث تدفع بنا إلى أفق النص الشعري، إنها شكل من المعرفة يتماهى مع التغير والحركية والالتباس، وهي لذلك معرفة مفتوحة بشأن النص ذاته وشأن الإنسان والعالم(24)". والنص الشعري "لا يقدم اليقين بل الاحتمال: إنه نص يتجدد مع كل قراءة: لا ينتهي، لا يُستنفَذ. هذا ما يميّز الأعمال الشعرية الخلاقة(25)". هذا ما يذهب إليه أدونيس، وهو رأي يمكن أن ينطبق على النصوص الشعرية كما يقول، ولكنه لا ينطبق بالضرورة على الأعمال الإبداعية الأخرى، ولاسيما الرواية.

إنما في كافة الأحوال، يبقى ما تدعو إليه البنيوية والتفكيكية، ولاسيما فيما يتعلق بالقراءات المستمرة إلى ما لا نهاية، وكذلك بإلغاء المؤلف وموته، غير مقبول على الإطلاق. لأنه يجب في رأينا أن يكون للكاتب حضور قوي أثناء قراءة العمل الروائي، وأن تكون له سلطة ما، مؤثرة ولو قليلاً، إلى جانب سلطة النص التي هي بالطبع السلطة الرئيسة الأقوى، سواء أكان ذلك الكاتب لمّا يزل على قيد الحياة أو غادر هذه الدنيا منذ عشرات السنين أو مئات السنين، بحيث لا يغيب عن أعيننا وتخيلاتنا وأفكارنا وتحليلاتنا ومقارناتنا المستمرة بينه وبين هذه الشخصية أو تلك، أو بينه وبين تلك العلاقات والأشياء التي تتوارد في سيرورة الحياة الروائية أثناء السرد الفني، حتى نستطيع أن نلمّ بكافة الجوانب المتعلقة بعملية القراءة، ولاسيما القراءة النقدية.

---

(23) جبرا إبراهيم جبرا . نقلاً عن علاقة النقد بالإبداع الأدبي، ص 124.

(24) د. ماجدة حمود . علاقة النقد بالإبداع الأدبي . منشورات وزارة الثقافة . دمشق . 1997 . ص 62.

(25) أدونيس كلام البدايات نقلاً عن ماجدة حمود . علاقة النقد بالإبداع . ص 62.

246

الرؤية الواقعية في رواية

(وجهان لعنقاء واحدة)

محمد قرانيا

حاولت رواية "وجهان لعنقاء واحدة" لـ"عبد الكريم ناصيف" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2004 (في 270

صفحة) أن تستكمل المشروع الروائي الضخم الذي سبقها "مواجع الشتات" (عام 2002) والتي أرهصت باحتلال العراق، فتتشكّل من ذلك ثنائية، سيتبعها الروائي بعمل ثالث، لتولد لديه ثلاثية ثانية، بعد ثلاثيته الروائية الأولى (الطريق إلى الشمس) والتي رصد فيها مرحلة الاحتلال الفرنسي لسورية في النصف الأول من القرن العشرين، وانتهت بجلاء المستعمر عن أرض الوطن.

نهض معمار الرواية الفني على ركنين رئيسين: اجتماعي ووطني عسكري، في نسيج من الرؤية الواقعية، ترصد الجانب الاجتماعي في حياة أسرة فراتية، وينتهي هذا الجانب ببعد وطني/ قومي يتجسّد في مشاركة أحد أفراد الأسرة في الدفاع عن بغداد، وسقوطه معها، تحت قصف الاحتلال الأمريكي.

تعبّر الرواية عن الأزمات الاجتماعية والقضايا الوطنية البارزة على الساحة العربية في زمننا، وقد تلازم الراهن الاجتماعي الراكد، مع الواقع العربي المأزوم، لتتشكّل منه صورة غرائبية رمز لها الكاتب بـ(العنقاء) وقفت على حالة الجسد المريض، انطلاقاً من واقع يحصر الحياة وملابساتها داخل معايير اجتماعية راسخة، يعمل المجتمع البطريركي على تضخيمها، فتتورّم صورة الذكر الفحل، وتتضاءل صورة الأنثى وتتصاغر، لينعكس ذلك كله على المجتمع والوطن، الذي يشهد الانتكاسات المتتالية، ويؤكد على أن التركيبة العربية، لا تتحرّك وفق استراتيجية مدروسة في إطاراتها الفكرية والثقافية والاقتصادية والسياسية، ولا تضع الأصابعَ على مكامن الخطر، وتستأصل مواطن التعفّن والتأزم، وسوى ذلك مما يندرج في إطار النشاط الفكري الاجتماعي المرتبط بأيديولوجية متقدّمة ترفض الحاضر الهش، وترهص بمستقبل قوامه الرؤيا الواعية.

تستمد الرواية مادتها من صميم الواقع، وتعبّر بفنية عالية عن الاهتمامات المحورية لأبناء المجتمع، وتستخلص مفاتيحها مما يحدث على الأرض من تناقضات على كافة الأصعدة والمستويات؛ من أدنى درجات السلم في القاع الاجتماعي، إلى أعلى الدرجات في غرف العمليات التي يتوقّف عليها مصير الوطن وأهله.

قسّم المؤلف روايته إلى ثلاثة وجوه؛ الوجه الأول (الفتاة) والوجه الثاني (الفتى) والثالث (العنقاء) وهذا التقسيم يفيد بأن الرواية رواية شخصيات بالدرجة الأولى، وقد استبدلت (الفصل) بـ(الوجه) لأن الوجوه هي التي تميّز كل شخصية من الأخرى، وتُبرز خصوصية أصواتها. لكنها تتصل فيما بينها بوشائج القربى من جهة، والفن من جهة أخرى، وقد اتبع الروائي في عرض ملامح الشخصيات الخارجية والداخلية تقنية (الأصوات المتعددة) تيمناً برواية "ميرامار" لـ" نجيب محفوظ" و"رباعية الإسكندرية" لـ"داريل" و"ثلج الصيف" لـ"تبيل سليمان"... وتقنيةُ "تعدد الأصوات" أو "إفراد الأصوات الروائية" محاولة لتحديث أدوات السرد، يتخلّى فيها "عبد الكريم ناصيف" عن السرد المتصل الخطي الذي اتبعه في رواياته السابقة، وينأى عن الراوي الواحد، فيعتمد سرداً متقطعاً، متداخلاً، وثلاثة رواة، يقوم كل واحد منهم بغير مهمة في آن واحد، كأن يتابع السرد من النقطة التي وصل إليها لدى الراوي السابق، أو يعود إلى نقطة سابقة فيه، كما يقوم بعرض وجهة نظره الخاصة فيما يجري. وهذا من شأنه أن يساعد الروائي على الإسهاب في وصف مشاعر كل شخصية على حدة؛ حيث تستقل بعرض الحدث من زاوية رؤيتها الخاصة، فتنير الجوانب المتعلقة بها، ومن ثم الجوانب الأخرى المتصلة بها مع غيرها، ويقوم هذا المفهوم على تحدّي سلطة المؤلف عن طريق توزيع المنظور القصصي على عدد من الشخصيات، تقدّم كل منها وجهةَ نظرها تجاه حدثٍ مركزي بعينه. ومن ثم، فإن القارئ يتلقى عدداً من وجهات النظر التي لا تدّعي إحداها احتكار الحقيقة، ويجد القارئ نفسه أمام إمكانات غير محدودة لإنتاج المعنى قد تتعارض مع نوايا المؤلف، لكنها تتطلّب منه اشتراكاً فعّالاً في تفسير كل من المعاني الصريحة والضمنية، وقراءة فجوات النص، واختبارِ الفروض التي تطرحها الشخصيات ذات الخلفيات المتباينة، وهكذا يصل القارئ عن طريق المشاركة الإيجابية في إنتاج النص إلى مفهومٍ نسبي للحقيقة يتوزّع على المناظر المتعددة أو المشاهد التي يقدّمها النص بصورة

متكافئة. وهذا المفهوم النسبي للحقيقة في تعدّد الرواة هو تعدّد لوجوه الحقيقة، بل وصعوبة القبض عليها بصورة تامة ونهائية، حتى بعد قراءة الوجوه المتعددة لها.

وهذا الطموح التحديثي، وقف فيه الروائي على الحياد، لم يتدخل فيه، فيحرفَ طموحَ الشكل عن غايته، كما هي حال عدد كبير من كتّاب الرواية العربية، إذ يتقدّم الهمّ الإيديولوجي عبر المضمون، وبقوة، ربما تفوق في توكيد المرجعية الإيديولوجية للمسار السردي، الذي اشتغلت عليه في سورية روايات "نبيل سليمان" و"حنا مينه" و"حيدر حيدر" وسواهم...

وإذا دققنا في ملامح هذه الشخصيات نجد أن الكاتب ـ بأسلوب السرد الذي اعتمد (تعدد الأصوات) ـ استطاع أن يغوص في أعماقها، فيصوّر ما يختلج في نفوسها من حب وتوق ورغبة ونشوة وسعادة وفرح وحزن، وبصورة خاصة لدى المرأة التي احتلّت وجهين في الرواية (الفتاة) و(الأم/ العنقاء) بينما احتلّ الذكر (الفتى) الوجهَ الواقع (بين بين) وهذا يعني أن الكاتب ينحاز إلى المرأة انحيازاً عفوياً بسبب التعاطف مع الأنوثة الجميلة التي تجذبنا إليها حسب تعبير "غوته" ولأنها الطرف المستضعف في معايير الفحولة العربية. وهذا الانحياز يأتي عفوياً بسبب تعدّد الأصوات الذي يختفي فيه المؤلف والراوي، وتأخذ الشخصيات كامل حريتها، لتقديم أحاديثها الخاصة ووجهات نظرها في هذا اللون من الرواية، الذي يضعنا إزاء مجموعة من (وجهات النظر) و(الرؤى) نظراً لعدم اقتصار الروائي على تقديم منظوره الروائي المهيمن عبر بؤرة سردية واحدة، بل ميله لخلق مجموعة من الشخصيات الروائية التي قد تكون متنافرة ومتقاطعة، والتي تكشف بدورها عن مواقف متباينة إزاء العالم الخارجي، وتحديداً إزاء حدث روائي محدد.

فرضت طريقة (تعدّد الأصوات) التعامل مع تقنية الزمن بما يناسب اختلاف الراوي من حين لآخر، مما دفع الكاتب لاستخدام أسلوب المراوحة في الزمن، ففيما يروي على لسان السارد أو الساردة وقائع جرت في الماضي تتذكرها "ديمة" أو أمها، أو "همام" نجد الكاتب في الموقف السردي نفسه ينقلنا من الماضي إلى الحاضر، مستعيناً بالمضارع التخييلي الذي يأخذ بيد القارئ لتصوّر أن ما يحدث إنما يحدث في أثناء قراءته له، وأنه لو رفع عينيه عن سطور الرواية وأغمضهما، وسمح لخياله أن يؤديَ وظيفته، فإنه سيرى الشخصيات، ويعيش الحدث وهو يجري، وكأنه يشاهد شريطاً مما يبثّ على شاشة تلفزيونية، ففي المقطع الذي يخوض فيه الفتى "همام" حرب المقاومة في العراق، يستحضر مشهداً تراجيدياً لابنة عمّه، حين عاد ذات ضحى من العمل متذرعاً بذريعة واهية إلى الدار كي يكحّل عينيه بمرآها... ففوجئ بسماع صراخها في المطبخ... وهجس: "لم تأتِ الصرخة الثانية حتى وجدتني أقفز إليكِ قفز كنغارو مذعور... عند باب المطبخ وقفت ثانية أنظر ما الأمر، فماذا رأيت؟ يا إلهي!! رأيت ساقيكِ ببياضهما... ذاك، بياض الحليب... رأيت فخذيكِ وقد شمّرت ثوبكِ عنهما خائفة وقد اشتعلت النار بثوبكِ... كنت أنت مذعورة تصرخين، محتارة لا تدرين ما تفعلين، كل ما فعلته أنكِ رفعت ثوبكِ المشتعل تبعدينه عن جسدكِ، فبانَ فخذاك وساقاكِ!! لحظة واحدة احترت ما أفعل... لكن في اللحظة التالية كان قد جاءني الإلهام... سترتي على كتفي، خلعتها ثم أسرعت إليكِ أطبق بها على

ثوبكِ المشتعل، أكمم النار فيه وقد ألقيتكِ أرضاً أفرك بالسترة النار... أطفئ لهيب الثوب وأنت تصرخين، يداك تبعدان الثوب عن جسمكِ وفمكِ يصرخ... جاءت أمكِ فأسرعت إلى الماء تدلق سطلاً منه على الثوب وأنا أدوس برجلي على أطراف الثوب المحترق، أفرك بقايا النار المشتعلة إلى أن انطفأت فيما كانت مقدمة ثوبكِ كلّها قد صارت رماداً... وصار فخذاك بلا ثوب، ساقاك بلا ثوب... آه!! يا لساقيكِ!! كم أسرتاني ببياضهما الساحر ورشاقتهما الفاتنة!! كم كانتا تنضحان جاذبية وتشعان أنوثة، صحيح إذن أن ابنة الرابعة عشرة بدر في تمامه... لقد كنت الأنثى الكاملة المكتملة التي لا ينقصها شيء، وكنت أنا المفتون بك... فكيف لا أصبح أسيرك إلى الأبد؟". ص(159).

وهذه الطريقة القائمة على استخدام الحاضر التخييلي، مزجت اللحظتين في واحدة، فالسارد بعد أن يخبرنا عن بسالة الشبان العرب المقاومين لقوات الاحتلال الأمريكي، على الرغم من ظروف الحرب غير المتكافئة، يعود بنا القهقرى إلى لحظة حرجة من لحظات الشاب الخالدة في العشق والتفاني التي يزوغ فيها بصره بين الافتتان برؤية الجسد، والخوف من النار التي تحرق هذا الجسد...

وهذا الحادث، أو المشهد الذي يفترض أننا على دراية به منذ أكثر من مائة وخمسين صفحة، يرويه الفتى الذي ذهب يتطهّر بالحرب، وكأن المشهد يجري في أثناء كتابة الرواية.

كما راعت الرواية صيغة (التوالد السردي) الذي يقوم على تطور الأحداث وتناميها تنامياً متسلسلاً من نقطة البداية التي يختارها الكاتب، إلى نهاية اختيارية بدورها. فتبدأ بالوجه الأول (الفتاة/ الزوجة) حيث تسرد "ديمة" حكايتها مبتدئةً من النهاية، وتقف عند البعد الزمني لعمر سعادتها؛ أي أن عمرها لم يحسب ولم يبدأ إلا من لحظة زواجها من "مازن" فتبدأ بعرض المشهد العاطفي، وهي حامل ممددة، وقت القيلولة، على السرير، وإلى جانبها زوجها الذي يهمس: "ما أروعها بنتاً تشبهكِ يا حبيبتي!! قال مازن وهو يمسّد أعلى بطني براحة كف ملؤها الدفء والحنان...".

"ثمانية عشر شهراً عمر زواجنا، وثمانية عشر شهراً ظللنا محافظين على ذلك الطقس (الحب/ الجماع) في الشهر الأخير فقط، بدأ مازن يخشى الاقتراب مني فأشده إليّ أداعبه. أدغدعه. أضمّه. أقبله، فتذهب خشيته أحياناً، ونعود لممارسة طقسنا الجميل..".

ترسم الرواية علاقة الذكر بالأنثى من منظور واقعي يقوم على التفاهم والتوادّ، لكنها لم تصل إلى هذه المرحلة من السعادة إلا بعد مجالدة مضنية مع الظروف المحيطة بها، لذلك عمدت إلى تسليط الأضواء على الزمان والمكان وثقافتهما، فاسترجعت شخصيةُ الفتاة طرفاً من معركتها الحادة مع العادات والتقاليد ، بغية إظهار الصورة الحقيقية للأنثى، فعرضت لبيئتها الريفية الأولى في مدينة (دير الزور) حيث تقيم الأسرة وسط طقوس متزمّتة، وعلى الرغم من أن البداوة قد غابت من حياة الأسرة، بسبب دخولها حياة المجتمع الريفي المستقر، فإنها ما زالت تحتفظ بمخزونها الثقافي الذي يمتدّ بجذوره الأبوية المطلقة إلى الأعماق، وهذا ما جعل "ديمة" الشخصية المحورية في الرواية تتطلّع إلى أبعد من حدود مدينتها الجغرافية، للانعتاق من أسر القيود المسلّطة على تحرّكاتها، والتي تحدّد لها طريق مسيرها، وترسم

أبعاد مستقبلها، فلم تجد غير العلم وسيلةً لتجاوز الراهن المحبط، مصممة على اجتياز العوائق الكثيرة، التي تبدأ من الأب الذي يريد ألا تتجاوز ابنته في تعليمها الشهادةَ الإعدادية المتوسطة، لأن الفتاة للزوج والبيت، وتمرّ بالأم التي ترغب في زواج "ديمة" من ابن أختها، وابن أخ زوجها "همام" فضلاً عن أن الشاب نفسه جاهز، وهو يعيش في كنف عمّه وخالته اللذين أنسياه يتمه، فكان دور الأب مثبّطاً، وكذلك كان دور الشاب الذي أُعد من قِبل الأبوين ليكون الزوج الموعود، وبقدر ما كانت رغبته مشبوبة للزواج، كانت "ديمة" توّاقة للابتعاد عنه، لأنها لا تشعر نحوه إلا شعور الأخوة، وهي التي نشأت وترعرعت إلى جانبه ساعة فساعة، فضلاً عن أنها كانت تراه محدود الأفق، ليس له طموح، وكثيراً ما كان يحاورها: "وإن نلت الثانوية.. ما الفائدة؟ تصبحين موظفة؟ أيّ سخف أن تكون المرأة موظفة؟ فاقنعي وارتاحي. حظي رحالكِ، وحسبكِ علماً".

وهنا تبرز مفارقة ذات بعد ثقافي فكري، حيث يسيطر الجانب الحسي على مشاعر العشيرة الرجال والنساء، بينما تسيطر المشاعر المثالية على تفكير الفتاة المتطلعة إلى آفاق إنسانية رحبة... ومع ذلك فإن "ديمة" الفتاة المثابرة الباحثة عن حياة أفضل، سوية السلوك، لا تشكو من فقدان المحبة، أو تتذمّر من تفكك محيطها العائلي، لأنها وضعت نصب عينها مشروعاً لحياتها، وظلّت تتبع اقتناعاتها الشخصية، مع أنها من خلال شخصيتها هذه، تصطدم بمعايير الجماعة، وتخالف طبيعة الدور التاريخي الذي حُدّد للمرأة، كما وصفه "روجر بروملي" بقوله: "وظيفة النساء، تاريخياً، هي أنهن ملك للذكر".

إن موقف "ديمة" الشخصيةَ المتطورة النامية، تجاه إلحاح الجميع على زواجها من "همام" غدا أشبه بالمحرك لمشاعرها، ورافداً مثيراً لتفاعلها مع عالمها الداخلي. فكانت تهزأ - بينها وبين نفسها - من هذه الأفكار، ولكنها تتعامل معها بخشية وتقية، فتتظاهر بالرضى والامتثال، في الوقت الذي تعمل فيه جاهدةً للخلاص من ربقة القبيلة، ومحاولة تجاوز هذا الواقع بالاحتيال عليه، والتصرّف بذكاء وأناة، مراعاةً لواقع مرير لا يمكن التمرّد عليه إلا باتّباع سياسة المراحل، كأن توهم الجميع من حولها بأن الزواج يقف حائلاً دون تحقيق رغباتها في العلم، ولا تريد أن ينتظر الشاب، ثم تفصح لهم - بعد لأيٍ - بأن نظرتها إلى "همام" لا تتجاوز نظرة الأخ، وتحرص على مخاطبته، بعد أن ضغطوا عليها لإبرام عقد الزواج بعد التخرج من مدرسة التمريض بدمشق: "أجل يا بن عمي وأخي" وتلحّ على هذه الصلة، وتراوغ عن رغبة الأهل وتزوغ متعللةً بأنها الأولى على دفعتها، وهذا يوجب عليها التعيين مدرّسةً في المدرسة التي تخرّجت منها، وبذلك تضع الجميع أمام الأمر الواقع، وتستلم عملها في دمشق بعيداً عن ضغوط الأهل ونظرات الشاب الذي يمنّي نفسه بليلة العمر، وكان يعدّ الأيام والليالي التي تفصله عن وقت الزواج الموعود.

لقد كان الكاتب واعياً لمفهوم توظيف الأحداث للكشف عن نفسيات الشخصيات ومواقفها، وعن القوى التي تحرّك كل ما هو محيط بها اجتماعياً ووطنياً، وجعل الحدثين؛ حدث الحب وحدث الحرب في خدمة القضية الأساسية، وهذا ما وصل بالأحداث إلى الطريق المسدود الذي كانت فيه نهايتا "ديمة وهمام" فالأحداث التي ابتدأت مقتصرةً على محيط الأسرة،

والخاصة بظروف الشخصية المحورية، تنفتح عند الانتقال إلى المدينة، حيث تتعرّف "ديمة" على شخصية مازن وأمه، ثم تنتقل آلة العرض إلى داخل مدرسة التمريض، حيث تتطور شخصية "ديمة" وتربط بها الحدث وشخصياته الجديدة التي بدأت تدور حولها... وتنتهي الرواية من حيث ابتدأت.

إن الموت حدث فاجع، ولكنه في الرواية يختلف عمّا يسمى (الفاجعة المفتعلة) التي شكّلت ظاهرة واضحة في روايات عصر النهضة العربية. حيث نشعر هنا بجمالية الفاجعة (فنياً) والتي تعبّر عن الوظيفة الرمزية للشخصية، على الرغم من واقعيتها الحميمة.

إن ثيمة (الموت) التي لاحقت "ديمة" بمرضها المفاجئ، الذي كشف عن عاهة خلْقية في القلب تمنعها من الزواج ومن ثم الولادة، وتلك التي لاحقت "همام" فأصيبت رجله بعد لأي قصير من انخراطه في المعركة وجعلته عاجزاً، كل ذلك لم يمنع الشخصيتين من البذل والعطاء، فلم تحجم "ديمة" عن الحمل، ولم يتوقف "همام" عن القتال والانتقال بعرجه وعجزه من مكان إلى مكان، وهذا من شأنه ترسيخ مفهوم المقاومة من خلال الشعور بالعجز، بمنطق الرؤية المستقبلية التي تلحّ على الحق في الحب والإنجاب، والحق في الانتماء والهوية، وفي وحدة الأرض.

إن هذه النهاية/ الهاوية، هي الذروة غير المرعبة في بنية الرواية، حيث تنتفي أيُّ ضرورة لبقاء الشخصية، وقد سارت إليها برجليها، وكل ذلك عبارة عن تركيب مبسّط، يمكن التوغل فيه وتشخيصه بدقة، لأنه يسلك طريقاً معقولاً، وإن لكل جزء من أجزاء هذا التركيب، خيطه الرفيع الذي يوشجّه بخصوصيته الغائرة إلى ابعد نقطة في البنيتين الفنية والفكرية في الرواية.

إن أول ما توصف به "ديمة" هي، أنها الشخصية الحضارية المزوّدة بأدواتها الذاتية النظيفة، لأنها تحمل زخماً هائلاً من الوعي والرغبة في التغيير، وهو نتاج حقيقي لثقافتها، ومن هذا المنطلق جاز لنا أن نسميها (بطلةً) لأن "البطولة بالتفسير العقلي، قرار يتخذه الشخص بأن حياته ليست أثمن من بعض المثل العليا العامة المجردة" وحسبُ الكاتب أنه أسند إليها دور البطولة في الرواية... وهدفه الأول في روايته التعبير عن مجموعة اقتناعات اجتماعية فكرية وسياسية شغلت العقول، فعمل على ترسيخها وتوثيقها بصياغة فنية متخذاً شخصيتها المحورية "ديمة" والرئيسية (الأم وابن أختها) أدوات يسقط عليها الواقع، عبر تقنيةِ فنيةِ الأصوات، لإعلان القطيعة مع الماضي الذي خلعته "ديمة" بانتقالها إلى المجتمع المدني وزواجها من ابن المدينة، والتعبير عن شلل الزمن الراهن الذي تجسّد في النهاية بموتها وموت ابن خالتها وعمها "همام" وسقوط بغداد، ومن ثم الالتحام بما هو إيجابي يتجسّد في بقاء الطفلة الوليدة حيةً، فالأنوثة والولادة رمز الخصب والعطاء والتجدّد، وكذلك المقاومة والشهادة في سبيل الوطن حياة، وهي تحمل الرسالة التي يودّ الكاتب توصيلها لزرع الأمل في النفوس. ومن ثم، فإن هذه الولادة/ الشهادة، هي حياة تتناسب طرداً مع ترميز العنقاء في الأدب العالمي الذي تُصوّر بـ(طائر الفينيق) الذي يحيا كلّما احترق.

ومجموع هذه المواقف والرؤى تدين طغيان البعد الاجتماعي الواقعي المتخلّف، والذي يعدّ المرتكز الرئيسي الذي ارتكز عليه الكاتب لانطلاق "همام" نحو

الوطني؛ ليرصد تاريخاً محدداً بإطاره الزماني والمكاني، وكان الوعي الاجتماعي وسيلة لإثارة المشكلات التي تعصف بالمنطقة، ويأتي موت "ديمة" وربيبها "همام" تجسيداً للواقعي الحافل برموزه الاجتماعية والوطنية، والمكتظ بالدلالات والمعادلات المتضاربة التي تنعكس على المجتمع بصورة عامة، حيث يغدو الموت سيد الموقف، كنتيجة طبيعية للضياع والتخلّف والتجزئة وظلامية الحياة التي تسير في طريق مسدود، وتضرب في التيه بعيداً عن معطيات العلاقات الاجتماعية الخاصة، والإنسانية الحميمة العامة بين الذات والواقع.

وثمة أمر آخر يدفعنا للتأكيد على البعد الاجتماعي الذي تجلّت فيه شخصية "ديمة" كأنموذج أنثوي مؤطر بإطار ظرفه الاجتماعي والتاريخي، على عكس شخصية أمها "ناجية" التي حملت رمز (العنقاء). فالعنقاء ذات معنى خرافي، وهي في المدلول المعجمي المرأة ذات العنق الطويل، أما في الموروث الأدبي، فهي واحدة من المستحيلات الثلاث (الغول والعنقاء والخلّ الوفيّ) وهذا من شأنه أن يحيل الدلالة باتجاه ميثيولوجي، أو غرائبي، كان السرد الروائي في منأى عنه، وهذا يعني أن تتجه الدلالة بالعنوان اتجاهاً ترميزياً، فالعنقاء: طائر عظيم معروف الاسم مجهول الجسم. وُصف بالمغرب لبعده عن الناس، وغرابته، وقال بعضهم: هو طائر عظيم الخلقة له وجه إنسان، وفيه من كل حيوان لون، وقال آخرون هو طير غريب الشكل يبيض بيضاً كالجبال، ويبعد في طيرانه، وقيل كثير غير هذا...

وعبارة "وجهان لعنقاء واحدة" عنوان رمزي نحته الروائي بحس مخاتل، لا يُسلم نفسه للتأويل لأول وهلة، ويفتح أمام القارئ آفاقاً مديدة على التأويل والتحليل، لكن ما إن يغوص في لجّة العمل، حتى يشرع له نوافذه، ويكثّف تأويلاته، وتصبح العنقاء ذات ملامح ضبابية أمام المخيّلة.

إن العنوان علامة، ومفتاح إجرائي في مقاربة النص، بغية استقرائه وتأويله والتعامل معه في بعديه: الدلالي والرمزي، لتقديم المعرفة التي تضبط انسجام النص وتساعد على فهم ما غمض منه، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالباً أبعاداً تناصية، فهو دال إشاري وإحالي، يعلن عن قصدية المبدع وأهدافه الأيديولوجية والفنية، إنه إحالة تناصية ونواة متحرّكة نسج عليها المؤلف النص. وهذا ما لم تحققه شخصية الأم الضائعة بين عنت الزوج، والقلق على مصير ابنتها من جهة، ومصير ابن أختها من جهة ثانية، وهذا في معظم دلالاته لا يؤدي إلى المعطى التراثي الذي أراده العنوان إلا إذا كانت العنقاء (الأم) ترمز إلى (الأمة) وهذا مقبول فنياً، ففي مجمع الأمثال لـ"الميداني": "حلّقت به عنقاء مغرب" مَثَلٌ يُضرب لما يُئس منه، وما أكثر يأس الأمة، ولكن ما يعترض هذا الرمز هو أن عنقاء الرواية لها وجهان لا ثالث لهما، بينما عنقاء الأمة لها من الوجوه بقدر ما لهذه الأمة من اتجاهات متنافرة متناقضة، ولهذا كانت العلاقات التي تصوّرها الرواية وإن بدت عاطفية في ظاهرها، إلا أنها تحفر في أسس النظام الاجتماعي السائد، وتعري التناقضات التي تتجمع تحت قشرته.

254

جوائز دار سعاد الصباح للفائزين السوريين

غسان كلاس

أعلنت، مؤخراً، أسماء الفائزين العرب في

مسابقة دار الدكتورة سعاد الصباح لعامي 2005

و 2006 في مجالي الإبداع العلمي والأدبي، وقد بلغ عددهم /22/ فائزاً. وكان عدد الفائزين السوريين خمسة، وهم:

. د.محمود هشام مندو في موضوع: الصداع، أسبابه وأنواعه وعلاجه

. أحمد محمود العلي /مناصفة/ في موضوع: علم الصيدلة وأبرز علمائه.

. صلاح إبراهيم حسن في مسابقة الشعر

. حكمت شافي أسعد في مسابقة الشعر، أيضاً.

. سليمان أسعد مشعل في مسابقة الرواية.

وقد أقامت دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع (الكويت) حفلاً في قصر النبلاء بدمشق لتوزيع جوائزها على الفائزين السوريين في مسابقات الشيخ عبد الله المبارك الصباح للإبداع ا لعلمي والدكتورة سعاد الصباح للإبداع الفكري والأدبي للعامين 2005 و 2006 برعاية الأستاذ الدكتور ـ محمود السيد، الوزير السابق وعضو مجمع اللغة العربية بدمشق.

في كلمته التي فنّد، من خلالها، موضوعات المسابقة بشقيها العلمي والأدبي، استوحى الأستاذ ياسر المالح، ممثل دار سعاد الصباح، من عناوين مجموعات الدكتورة سعاد الشعرية مضمون كلمته فالفائزون ومضات باكرة تبشر بالنور الكبير في أجمل لحظات العمر، الذي تمثل مرحلة الشباب فيه الأهم في الإقلاع إلى فضاء العلم والمعرفة، من خلال أمنية في وطن واحد لا تمزقه الخلافات عبر حوار ـ الورد لا البنادق...

أما الدكتور محمود السيد، راعي الاحتفال، فقد أعرب في بداية كلمته عن سروره برعاية موضوع يتعلق بتكريم المبدعين، فهو مظهر حضاري يدل على مستوى فكري راق لدى المكرمين، ذلك لأن هذه الشريحة المبدعة من أبناء الأمة جديرة بالتكريم لأن بها زهو الوطن ورقي الأمة...

وأثنى الدكتور السيد، في كلمته، على الموسرين المثقفين الذين يخصصون جوائز للمتفوقين والمبدعين تكريماً لهم وتقديراً لنتاجهم الفكري، والأديبة المثقفة سعاد الصباح تقدّر أهل العلم لأنها منهم...

وأضاف: إذا ما ذكر الإبداع تمثل في الذهن مجموعة من القيم المعرفية والمناقبية معاً، وذوو الإبداع هم البناة الحقيقيون للحضارات الإنسانية، وما أحوجنا إليهم في عالمنا المعاصر في ظل عولمة متوحشة لا إنسانية يسود فيها الانفصال بين الفكر والسلوك والنظرية والتطبيق والتعليم والتربية والتقدم الاقتصادي وتحقيق الرفاهية الحق وقد رأت التقانة ونتائجها المتحققة فعلياً...

وقد قام السادة سفير دولة الكويت، والدكتور محمود السيد، وممثل الدار بتوزيع شهادات التكريم والجوائز على الفائزين.

يذكر أن الحضور قد سعدوا بالفيلم الذي شاهدوه في مستهل الحفل ملخصاً لسيرة الدكتورة سعاد الصباح، إضافة لما عرض ـ في إحدى زوايا الصالة ـ من نتاجات دارها الثرة والغنية.

256

عوالم ثقافية...

هدى أنتيبا

ابن خلدون مؤسس الأنتروبولوجيا

الحديثة

العدد 432 256
2007

ما إن انتهت الاحتفالات بالذكرى الستمائة لوفاة العلامة العربي ابن خلدون العام الماضي حتى حطّ في المكتبات المغاربية والفرنسية كتابان حول "ابن خلدون ومفهوم الحضارة" للمؤرخ "عبد السلام شدادي" و"ابن خلدون والغرب" للفيلسوف "كريستوف بوميان" باللغة الفرنسية، وعن دار "غاليمار"... يتطرق التونسي "عبد السلام شدادي" لدور ابن خلدون الطليعي في رسم طريق الحوار بين الثقافات منذ القرن الرابع عشر...

فالمقدمة التي تركها ابن خلدون وضعت ليس فقط أسس علم الاجتماع بمفهومه المعاصر وإنما كذلك الأنتروبولوجيا كعلم مستقل... ورغم اهتمام ابن خلدون بتأريخ الأحداث التي عصفت ببلاد المغرب العربي قبل 600 سنة من الآن، إلا أن مسيرته العلمية ظلّت فريدة من نوعها آنذاك... فتنقلاته بين بلاد المغرب والشام حيث التقى المغولي "تيمورلنك" عام 1401 في دمشق قبل وفاته في القاهرة عام 1406 شبيهة برحلات الأتنوغرافيين لاكتشاف التغيرات الاجتماعية التي يعاصرونها... ألم تؤد به ملاحظاته الدقيقة إلى وضع أسس عِلمين جديدين: "علم الاجتماع" وشقيقه علم الأنتروبولوجيا؟ لم يكتف العلامة العربي بدراسة المجتمعات الإسلامية العربية وإنما قارنها بالمجتمع الأوروبي الذي عرفه عن كثب.. من هنا يأتي جديد "ابن خلدون" الذي عمل على مقارنة دورات حياة المجتمعين المتجاورين ولأول مرة في تاريخ العلوم الإنسانية...

الخشبة في العين؟!

"ايريك شلوسر، أديب متعدد المواهب يسهم في تحرير مجلة "أطلنتيك مانسلي" إلى جانب تأليفه عدّة أعمال مسرحية: "أمريكيون" أبرزها، وتجوب خشبات برودواي منذ خمس سنوات... هاهو ينشر رواية حول أوضاع السجون في بلاد العم سام إضافة لعمله ككاتب لأفلام وثائقية على غرار مسلسل: "امضغها" تتناول الوجبات السريعة وتأثيرها على تربية جيل مشوّه الجينات الوراثية... كذلك اهتم بالأسواق السوداء في الولايات المتحدة في روايته: "ثلاجة الجنون"... تحولت روايته الأكثر مبيعاً وعنوانها: "الوجبة السريعة" إلى فيلم أخرجه "ريتشارد لينكليتر" بطولة "بروس ويليس" و"باتريشيا آركيت" و"إينان هوك" و"كريس كريستوفرسن" 2006، وفي مقابلة مع مجلة "النوفيل أبزرفاتور" يتوقف "إيريك شلوسر" عند أسلوبه الروائي الذي يستخدم التحقيق الصحفي لتعرية مثالب أكبر قوى عظمى في العالم ليقول:

"تقدمت في الآونة الأخيرة الأطعمة ذات التركيبات الكيميائية الضارة بالإنسان على صناعة البترول بأشواطٍ لتغدو الصناعة الأكثر رواجاً هنا... من هنا جاء تسليط روايتي الأضواء على هذه الظاهرة وتعتمد اللحوم الفاسدة والمنكهات الكيميائية ذات التأثيرات السرطانية على الخلايا البشرية فتستثمر فيها الأموال والصفقات... تعمل في هذه الصناعة الغذائية عشرات من الأيدي العاملة المهاجرة من أمريكا اللاتينية وتُستغل أبشع استغلال كما في "ثلاجة الجنون" و"الوجبة السريعة"... ففي مدينة "دايتون" والتي تطل على نهر "الأوهيو" يقع أضخم معمل لصناعة المنكهات في العالم حيث تصنع منكهات لحوم العجول والطيور والزواحف وحيث يستحيل على حيوانات مخابر هذا المصنع السير كالدواجن المنزلية... فها هنا منكهات الحساء بأنواعها وأخرى خاصة بالمشروبات الغازية... فلصناعة عصائر "الفريز" على سبيل المثال يُستخدم خمسون منتجاً كيميائياً... ألا يدخل في عصير التفاح: "البوتيرات الاتييلية الميتيل" وهي مادة أثبتت تأثيرها القوي في المنظفات المنزلية؛ كذلك الأمر بالنسبة للفشار والشواء بأشكاله... ويدل استفحال هذه الصناعة على فقدان المجتمع الأمريكي للقيم وانهيار بلاد العم سام أخلاقياً وتربوياً"... ثم يتابع إيريك "بلغت اليوم سن 48 وأتابع في أعمالي هذا التدهور الذي يقود الولايات المتحدة الأمريكية إلى عصور ظلام لا ترحم فقبل ربع قرن من الآن كان عدد السجناء في البلاد أقل من ربع مليون مجرم أما اليوم فقد قفز هذا العدد إلى قرابة الثلاثة مليون ونيف.. وما من مجتمع تطورت الجريمة في ربوعه كما يحدث هنا... لماذا؟"....

هرطقة ملوك الكثلكة

تحتل أعمال "داريوفو" على امتداد هذا العام . وبمناسبة مرور عشر سنوات على حصوله جائزة نوبل في الآداب عام 1997 . واجهة الخشبات الأوروبية... وهاهي مسرحيته التاريخية الناقدة: "إيزابيل والسفن الثلاث والدجال"... تجوب الخشبات

الأوروبية لتعري النزعة الاستعمارية للممالك العظمى قبل خمسمائة سنة من الآن... تجري أحداث مسرحية "داريوفو" عام 156 عندما تمنح الكنيسة الكاثوليكية أحد فناني المسرح الإسباني المتهم بالهرطقة فترة للتكفير عن ذنبه بأداء دور "كريستوف كولومبوس" على خشبة القصر... ليتعرّف المشاهد على الوجه الآخر لمكتشف العالم الجديد... وجه مغامر فاقد للمشاعر الإنسانية لا همّ له سوى حصد المجد وجني الثروات المسلوبة من ذهب وفضة وفاكهة نادرة لم تتذوقها أوروبا من قبل... أما إرضاء الملكة "إيزابيلا الكاثوليكية" كما تدعى والمعروفة بالدهاء والحنكة فكان شبه مستحيل بالنسبة لـ"كولومبوس"" . ويعري "داريوفو" في عمله هذا رياء وخبث "إيزابيلا" وزوجها "فيرناندو" وقد تنكرا للحضارة العربية الأندلسية عام 1492 رغم أن الأوروبيين يدينون بفضل خروجهم من عصور الظلام للمفكرين العرب المسلمين الذين نقلوا تعاليم فلسفة "أرسطو" وعلوم رياضتهم وطبّهم إلى أوروبا الغربية عبر البوابة الإسبانية... ويدين "داريوفو" في مسرحيته الكثلكة بما حملته من ممارسات تكفيرية ومحاكم تفتيش عملت على تخريب الأفكار التقدمية التي جاء بها العرب إلى بلاد الأندلس لتنتشر في أنحاء القارة العجوز... وتعتبر مسرحية "إيزابيلا والسفن الثلاث والدجال" من أكثر أعمال "فو" تجريحاً ونقداً للطروحات المتطرفة التي رفعتها الكثلكة آنذاك...

صناجة رواية الخيال العلمي

لأنه عراب رواية الخيال العلمي تحتفل الأوساط الأدبية على امتداد الأعوام 2006- 2009 بالكاتب الأمريكي "أدغار آلن بو" (1806- 1849) صاحب أول رواية بوليسية في الغرب حسب تعريف النقاد لهذا النوع من الكتابة الأدبية... تنكّر له موطنه الأم (رأى النور في بوسطن) ليعرف الشهرة في فرنسا على يد شاعرها المتوّج "شارل بودلير" (1821- 1867) وتمرّ هذه السنة الذكرى الـ150 لولادة "أزهار الشر" عام 1857... لم يعجب "بودلير" فقط بموهبة صديقه "إدغار آلن بو" الشاعر الرومنسي، وإنما أثارت أعمال هذا الأخير اهتمام كل من رفاقه "تيوفيل غوتيه" و"باربيه دورفيللي" و"جول فيرن" (1828- 1905) صاحب روايات: "ميشيل ستروغوف".... و"عشرون ألف فرسخ تحت الماء" و"حول العالم في ثمانين يوماً"... وزميليه البريطاني "ستيفنسون" (1850- 1894) والد "الدكتور جيكل وسترهايد" و"كونان دويل" (1859- 1930) صاحب "شيرلوك هولمز"... كذلك الأمر بالنسبة لمواطنيه "لافكرافت" و"راي برادبوري" وهما من أعلام رواية الخيال العلمي في بلاد العم سام اليوم، وبالنسبة للشاعرين: البريطاني "جيلبرت شيسترون" (1874- 1936) والأمريكي اللاتيني "جورج لوي بورغيز" واقتباس كل منهما لأشعاره وصوره الغرائبية... ألم تروج قصص "إدغار آلن بو" الغرائبية للرواية الشعبية في الغرب؟... ألم يجسّد بطل رواياته "أوغست دوبان" أول مفتش للشرطة في

تاريخ الرواية البوليسية وأمل الشارعين الأوروبي والأمريكي في تحقيق العدالة داخل هذين المجتمعين معاً؟ وهاهو الأخصائي بأدب "إدغار آلن بو" الناقد "توغريت" يتناول قصص وقصائد الأديب الأمريكي في: "بو" الأعمال الكاملة عند دار بوشتيك 2007.

العبث الوجودي في اليابان

ثورة عارمة تجتاح رواية: "علياء القلوب" للأديب الياباني "تاكامي يون..." لترمي بأحداثها في وحل الواقع على غرار ما عرف جيل أدباء الستينيات في الأرخبيل: "ياسوناري كواباتا" و"يوكيو ميشيما"... تعيد مطابع اليونسكو طباعة "علياء القلوب" ونشرت لأول مرة عام 1985 عند دار "الكاليغراف" ترجمة "مارك ميكربون" إلى الفرنسية... تجري أحداث "علياء القلوب" خلال العشرينيات من القرن الماضي خلال الغزو الياباني لجنوب الصين... في تلك المرحلة عاش الروائي "تاكامي يون" تجربة بطل رائعته: "كاشيبا" متنقلاً بين طوكيو وسيؤول وشنغهاي... يطارد تجار المخدرات والرقيق الأبيض والمتآمرين على النظام الإمبراطوري الذين يلقون بالقنابل في الطرقات نهاراً ويشعلون الحرائق في الأحياء الفقيرة لإثارة الفوضى والبلبلة الاجتماعية مساءً... تسكن قلب "كاشيبا" مشاعر الأسى والتمرّد على القتل المجاني لتحرّك تطلعاته في بناء مجتمع أفضل لكن وردة واحدة لا تصنع ربيعاً... تزدحم في رواية "علياء القلوب" اللغة اليابانية المحكية ومفردات الأزقة الضيقة حيث مرتع العنف والجريمة... كما تتدفق في هذا العمل الشهادات الحية التي تؤرخ لمرحلة مظلمة من حياة اليابان المعاصرة (بين الأعوام 1925 و1936)...

الفانتازيا عند "روبن هوب"

من كاليفورنيا . مسقط رأسها عام 1952 . انتقلت "مارغريت أوغدن" إلى آلاسكا لتقضي فترة شبابها وتقترن بمهندس جلب لها تراكم الديون والإفلاس... دفعها ضيق ذات اليد لكتابة: "ليل اللصوصية"... و"شقيق الذئب"... و"آخر السحرة" (رائعة الأدب المدعو "فانتازيا المدينة").. تلتها روايتها التي توجتها ملكة هذا النوع الأدبي وعنوانها: "مغامرو البحر" فثلاثيتها: "دائرة الشامان"... ونزل الجزء الثاني من هذه الرواية الأخيرة مطلع 2007 إلى الأسواق عند دار "بيغماليون".. ويحمل بطل الثلاثية اسم "جامير" وهو نجل أحد أبطال الحرب في مملكة "غيرنيا"... حصل من الملك على لقب شرف يؤهله لمنصب فارس من بطانة هذا الحاكم... وكان والد "جامير" قد أرسل ابنه في سن الخامسة عشرة إلى قبيلة "كيدونا" ليتعلّم فن القتال والحرب على يد الشامان "دوارة"... أما لماذا اختارت "مارغريت" . واتخذت اسماً مستعاراً هو "روبن هوب . رواية الفنتازيا فتقول الأديبة الأمريكية الأكثر مبيعاً في بلاد العم سام اليوم: "عندما تنهال الأزمات فوق رأس الشعب الأمريكي يزداد الإقبال على أعمال الفنتازيا... لذلك استخدم معطف هذا الفن لمعالجة القضايا الشائكة التي تُعاني منها الفئات المسحوقة وما أكثرها وأعتقد أن

هذا المعطف سحري لأنه يتوّج نجاح أعمالي حالياً....

261

شعرية الخطاب السردي...

مأمون الجنان

حظيت مسألة نشأة الأجناس الأدبية السردية في الأدب العربي الحديث نصيباً كبيراً من البحث والتعقب كما أسهمت المنهجيات الحداثية في تدشين عصر جديد للدرس النقدي وانقسمت البحوث والدراسات بين من يبالغ في تأكيد تأثير الغرب على نشوء الأشكال السردية العربية الحديثة، أو من يبالغ في إنكار هذا التأثير مع التشديد على عدم إخضاع السردية العربية إلى معيار خارجي.

والأهم من ذلك كله هو عدم تخطي الحراك الثقافي الحاصل في القرن التاسع عشر وعدم إهمال المؤثر الغربي. لذا فقد اتجه النقد الأدبي العربي الحديث في اشتغاله على الموروث الأدبي (الشعري والسردي) خلال العقدين الأخيرين اتجاهاً جديداً ذا عمق معرفي مستنداً إلى منهجيات وطرائق تحليل خصبة ورؤية مغايرة لم يألفها الخطاب النقدي التقليدي بكل تياراته التاريخية والانطباعية والاجتماعية والنفسية والبلاغية.

ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات فإن السردية هي: العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناءً ودلالة، وأن السردية فرع من أصل كبير هو: الشعرية التي تهتم باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، وأنها تبحث عن مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له.

من هنا كان كتاب الباحث الأستاذ محمد عزام شعرية الخطاب السردي الذي قسمه إلى خمسة فصول تناول في الفصل الأول منه الشخصية في السرد الروائي: تعريفها والوظائف أو العوامل الهامة في الشخصية. ويعتقد الباحث أن الشخصية الروائية إنما هي مفهوم تخييلي وليس لها وجود واقعي ولكن تدل عليها التعبيرات المستخدمة في الرواية هكذا تتجسد الشخصية الروائية[26] ويرى أن النقد الحديث وقع في مغالطة حين طابق بين المؤلف والشخصية المتخيلة التي اعتبرها لسان حال الشخصية أو المؤلف البديلة عنه، وقد تجلى هذا في أكثر ما يكون في روايات الاعترافات والسيرة الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم، وهذا الخلط بين الراوي والمؤلف أعاق فهم الشخصية الروائية التي ليست هي المؤلف الواقعي بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية.

وإن دراسة الشخصية الروائية خصصت للبحث عن القانون الأساس للشخصية وتصنيف أنواع تطابقها وتقاطعها فهناك تصنيف الشخصية في سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد وأخرى دينامية تمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد ثم الشخصية المحورية أو الرئيسة، وثانوية وشخصية معقدة ذات عمق سيكولوجي، ثم تعددت التصنيفات بعد ذلك

---

(26) حسب رولان بارت.

فرأى فيليب هامون: أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكبر مما هي تركيب يقوم به النص وأن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم وصنف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع:

* الشخصيات المرجعية: وضمنها التاريخية الأسطورية المجازية الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تميل إلى كشف معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

* الشخصية الواصلة الناطقة باسم المؤلف: وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

* الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية: وهي التي تبشر بخير أو تنذر في الحلم.

أما عن أساليب تقويم الشخصية فعرض الباحث طريقتين:

طريقة مباشرة وذلك عن طريق الوصف الجسدي والنفسي للشخصية.

وطريقة غير مباشرة حيث يمدنا الراوي بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الراوي، وهنا تبرز هيمنة الراوي العليم في مجال السرد ومهمته أن يرينا الشخصية التي يصنعها الراوي وكأنما هي شخصية محتملة، وذلك عن طريق استخدام ضمير الغائب الذي رسخته التقاليد الروائية الكلاسيكية حيث يسمح الضمير للراوي باتخاذ مسافة مناسبة من الشخصية التي يقدمها ويبعده عن التدخل المباشر في السرد. ولقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاثة أساليب وهي:

1 . أسلوب تصويري: يرسم فيه الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

2 . أسلوب استبطاني: يلج فيه الروائي إلى العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في روايات [تيار الوعي] التي تعود جذورها إلى كشوفات علم النفس الحديث، حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان والمناجاة والمونولوج الداخلي للشخصية.

3 . أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وملامحها العامة ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية ويعلق على الأحداث ويحللها.

أما في الفصل الثاني فيتناول الباحث عزام فضاء المكان الروائي وأنواع الفضاء المكاني والفضاء الروائي والنص والفضاء الدلالي كمنظور أو كرؤية والفضاء الجغرافي أيضاً، وعلى الرغم من أن المكان احتل حيزاً كبيراً في الشعر العربي في المقدمات الطللية وفي وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة، لكنه لم يحظ بدراسات هامة في أدبنا النثري حتى جاء الاهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية فبدأ يحتل مكاناً هاماً في السرد الروائي ذلك

أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان، من هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب بل كعنصر حكائي قائم إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي، ولعل سبب انصراف النقاد التقليديين عن دراسة المكان هو اشتغالهم بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية.

ويرجع الباحث عزام إلى أن دراسة شعرية الفضاء [لغاستون باشلار] هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي، فكان "غالب هلسا" هو أول الدارسين للمكان[27] فقد عرض التأثير المتبادل بين المكان والسكان وقد صنف المكان في أربعة أنواع:

1 . المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكملاً لها وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي إنه مكان سلبي مستسلم يخضع لأفعال الشخصيات.

2 . المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

3 . المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي: وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

4 . وأضاف هلسا: المكان المعادي: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر ومكان الغربة ويدخل تحت السلطة الأبوية بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها هلسا أماكن أمومية.

أما في الفصل الثالث فيقدم الباحث محمد عزام الراوي والمنظور أو وجهة النظر في السرد الروائي، فالراوي تتشكل عنده بنية السردية للخطاب من تضافر ثلاث مكونات هي: الراوي والمروي والمروي له.

*** فالراوي هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط اسماً متعيناً فقد يتقنع بضمير ما أو يرمز له بحرف.**

*** المروي: هو كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع الأحداث التي تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء الزمان والمكان.**

*** والمروي له: فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.**

وأكد الباحث عزام في دراسته على رؤية الراوي: فهي إما أن تكون خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بوصف حيادي والراوي فيها عليم بكل شيء يمتلك قدرة غير محدودة في كشف الأفكار السرية لأبطاله ويقرن بالمؤلف، وقد عرف هذا الراوي في فن الملاحم وفي روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.. أو أن تكون رؤية الراوي داخلية تضفي انطباعات الراوي ووجهة

---

[27] انظر كتابه: المكان في الرواية العربية نشره دار ابن هانئ دمشق 1989 وانظر أيضاً الرواية العربية واقع وآفاق نشره دار ابن رشد بيروت 1981.

نظره على الشخصيات والأحداث وبما أن الراوي هنا أحد شخصيات الرواية فإنه يقدم ما يشاهد من أحداث وتسمى رؤيته هذه ذاتية، ويسمى الراوي هنا المصاحب أو المشارك وهو يستعين بضمير المتكلم "أنا"، بينما يستعين الراوي في الرؤية الخارجية بضمير الغائب في تقديمه لعالم الرواية، وقد اصطلح على تسمية أسلوب السرد المعتمد على الرؤية الخارجية [بالسرد الموضوع] والمعتمد على الرؤية الداخلية أو الراوي المشارك أسلوب [السرد الذاتي] وهما أسلوبان رئيسان في السرد الروائي، ويرى عزام أن وظيفة الراوي كما رآها "جينيت" وهي خمس وظائف: السردية الأيديولوجية الإدارة الوضع السردي والوظيفة الانتباهية أو التواصلية، أما وجهة النظر فقد عرف مصطلح المنظور السردي حضوراً مكثفاً داخل نظرية علم السرد منذ نهاية القرن التاسع عشر لأن وظيفته الأساسية هي تشخيص الحدث الروائي وتقديم القصة لا يتم إلا عبر منظور سردي يعالج علاقات السارد مع الآخرين ومع العالم، ثم يفرض على الراوي وجهة نظر ما فهو يكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات ويختلف الرواة أمام الحدث الواحد إذ كل ما ينقل كما شاهده هو لا كما هو في الواقع أو هو ينقل المقدار الذي استوعبه وإذا كان المنظور مصطلحاً مستمداً من الفنون التشكيلية فإنه نقل إلى المجال الروائي ليوظف نقدياً ويعبر عن رؤية النفس المدركة للأشياء وأنه وجهة النظر التي تحكم وضع الراوي في القصة. وقد عرفت الرؤية تسميات كثيرة منها: وجهة نظر[28] زاوية الرؤية[29] بؤرة السرد[30] حصر المجال[31] التبئير[32] والرؤية السردية[33] ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً وبشكل خاص في الدراسات الأنجلو . أمريكية التي تركز على "الراوي" الذي من خلاله تتحد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، ولقد مرت الدراسات حول الرؤية بمرحلتين:

الأولى: بدأت في النقد الأنجلو . أمريكي في بدايات القرن العشرين واستمرت حتى أواخر الستينيات، وخلالها احتلت الرؤية مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي.

الثانية: بدأت في مطلع السبعينيات مع التطور الذي تُوِّجَ بظهور (السرديات).

وقد صنفت الرؤية في ثلاثة أنواع وهي:

1 . الرؤية الخارجية: وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.

2 . الرؤية الداخلية: وتتمثل في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية.

3 . الرؤية المتعددة: وتتمثل في الروايات التي

---

(28) انظر وجهة نظر في روايات الأصوات العربية لمحمد نجيب تلاوي منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000.

(29) انظر دراسات في الرواية العربية . أنجيل بطرس نشر 1987.

(30) روبرت بن وارن . كلينث بروكس.

(31) جورج بلان.

(32) جيرار جينيت.

(33) سعيد يقطين.

تصور الصراع الفكري والحياتي.

وتكلم الباحث عن المنظور الأيديولوجي والنفسي والتعبيري والمنظور الزمكاني في الرواية الجديدة الذي اختلف فيها مفهوم الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب فإنه أصبح في الرواية الجديدة مدة التلقي أو القراءة، وأصبح الزمن موضوعاً خصباً لبحوث وأطروحات غاية في التخصص والدقة، ودرس الباحث طبيعة الزمن الروائي عند البنيويين ورأى أن هناك نوعين من الأزمنة: داخلية وخارجية وعرض لطبيعة الزمن الروائي وأنساقه والتواتر السردي أو (التكرار) والبنية الزمنية والإيقاع الزمني.. وأورد الباحث اقتراح جينيت بدراسة الإيقاع الزمني من خلال تقنيات أربع: الخلاصة والحذف (في تسريع السرد) والاستراحة والمشهد (في تفصيل السرد).

أما في الفصل الخامس والأخير فقد تعرض الأستاذ محمد عزام لمصطلح التناص وهو مفهوم جديد أدخلته الناقدة جوليا كريستيفا إلى حقل الدراسات الأدبية في أواسط الستينيات من القرن العشرين أخذته عن باختين.

وقد حظي التناص بأهمية كبرى حيث أقيمت في عام 1979 ندوة عالمية عن التناص في جامعة كولومبيا وعلى الرغم من أن مفهوم التناص موجود في الخطاب النقدي العربي التراثي لكنه تحت تسميات أخرى كالنقائض والسرقات والمعارضات والتضمين والاقتباس ظهر في خطابنا النقدي المعاصر في مطلع الثمانينيات على يد سيزا قاسم في مقالها: (المفارقة في القص العربي) الذي تتحدث فيه عن التضمين كمقابل للمتعاليات النصية عند جينيت، ولدى محمد مفتاح في كتابه: (تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص)، وعند سامية محرز في مقالها: المفارقة عند جويس وجيني، ولدى صبري حافظ في مقاله: التناقض وإشاريات العمل الأدبي.. ويرجح الباحث أن أشمل كتاب عن التناص هو كتاب (انفتاح النص الروائي) للناقد المغربي سعيد يقطين الذي عرض فيه أنواع التفاعل النصي وأشكاله وطبقه على عدة روايات، وأشار عزام إلى كتاب: (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) لمحمد عبد المطلب الذي عرض في أحد فصوله لمفهوم التناص، وكتاب: (النص الغائب ـ تجليات التناص في الشعر العربي) للباحث محمد عزام حيث عرض فيه لنظرية النص ومفهوم التناص وطبقه على ثلاثة أبواب ضخمة في تراثنا الشعري هي:

النقائض ـ السرقات ـ المعارضات

في محاولة للجمع بين الأصالة والمعاصرة والتراث والتجديد ليس كنقيضين بل متكاملين كوجهين لعملة واحدة من أجل إبداع عربي رغبة في تطبيق نظرية نقدية حديثة على شعرنا القديم ومحاولة لتفسير هذا التراث الشعري على ضوء المستجدات النقدية والأدبية الحديثة.

وإذا كان المفهوم النقدي الذي عنيَ بالآثار

الناقد محمد عزام من مواليد مدينة حلب 1940 . 2005 يحمل إجازة في الأدب العربي من جامعة دمشق ودبلوم التأهيل التربوي من جامعة حلب عضو البعثة التعليمية بالمغرب موجه اللغة العربية ونقيب المعلمين في حلب عضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب من أعماله المطبوعة: الأسلوبية منهجاً نقدياً 1989، بنية الشعر الجديد 1979، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب 1987، وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان 1998، خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي 2000، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي 2003.

الشعرية واستنطاقها على وفق هذه المناهج الحديثة (البنيوية السيميائية، التفكيك، والتأويل) قد شهد توسعاً نوعاً ما على صعيد الكتب والندوات والملتقيات، فإن الدراسات النقدية والأبحاث المعنية بالآثار السردية ما زالت محدودة على الرغم من أهمية (المظهر السردي) في الثقافة العربية كونه يشكل إلى جانب النتاج المعرفي والشعري الهيكل الكلي لهذه الثقافة بتجلياتها الفكرية والإبداعية.

لقد حاول الباحث محمد عزام في كتابه هذا أن يتعامل مع الشكل الروائي بوصفه بنية أو تركيباً مستقلاً بمكوناته بغض النظر عن مرجعية الرواية، وقد تجنب الباحث ما استطاع النظر إلى الشكل كتقنية منفصلة عن المضمون، ولهذا قارب بين قضايا الرواية ودرس المكونات الروائية دون أن يضع الباحث حداً فاصلاً بين الشكل والمضمون، لأنه يعتبر المضمون، المضمون الجديد يتطلب شكلاً جديداً، ولهذا ألغى الباحث الفصل بينهما واعتبر العمل وحدة منصهرة متكاملة فيما بينها.

بينما كنت أعد هذه الدراسة وصلني خبر بأن الأستاذ محمد عزام قد توفاه الله.. تغمد الله فقيدنا برحمته الواسعة و: ﴿إنا لله وإنا إليه راجعون﴾.

268

حداثة الثقافة... وحقوق المواطنة

فضيل حلمي عبد الله

إن تطور الدراسات الثقافية قد ارتبط بتحول أكاديمي في اتجاه العامل الثقافي أصاب مختلف فروع العلوم الاجتماعية بحيث أصبح ينظر للثقافة باعتبارها عاملاً مستقلاً يصلح لتفسير الظواهر الاجتماعية والسياسية وليس مجرد انعكاس للهيكل أو البناء الاقتصادي والسياسي كما هو الحال في النظرية الماركسية التقليدية. فالاقتراب الماركسي التقليدي يهتم بالإنتاج الثقافي أو

(إنتاج)

المعني بحيث تكون السلطة من نصيب هؤلاء الذين يتحكمون في إنتاج المعاني والمنتجات الثقافية. بينما تهتم الدراسات الثقافية الحديثة بعملية (استهلاك) المهني وتلقيه. وبالتالي أعطت للفرد المستهلك صوتاً ودوراً أكثر فاعلية فقد يمارس المستهلك أيضاً سلطة فوق المعاني التي يتلقاها ويضفي عليها معاني أخرى من وحي واقعه الاجتماعي الخاص وهويته الثقافية أو يقاومها تماماً. ويصبح النص الثقافي الذي نقوم بتحليله ليس فقط النص الأدبي بل وأيضاً المسلسلات والأغاني والأزياء والموضة كلها نصوص يصح بحثها وتحليل جوانب إنتاجها واستهلاكها والمعاني المرتبطة بها. والأهم من ذلك علاقات القوة التي تدعمها أو تضعفها في المجتمع الذي تتواجد فيه ومن هنا تأتي الأهمية السياسية للدراسات الثقافية ومضمونها الديمقراطي وهو الفصل أصبح من الاهتمام بثقافة الناس العاديين في حياتهم اليومية أو ما يسمى بالثقافة العامة وأصبح الدور السياسي هو الدفاع عن تلك الثقافة المشتركة التي تقدم لنا الثقافة العامة إلى جانب الاعتراف والدفاع عن التنوع والتعددية الثقافية أيضاً لأن ذلك القدر من المشترك هو الأساس الذي تقوم عليه السياسات الديمقراطية. ويتجلى المضمون الديمقراطي في الدراسات الثقافية في ذلك التركيز النظري والبحثي على دور الفرد باعتباره فاعلاً اجتماعياً وليس مفعولاً به من قبل الهياكل السائدة في المجتمع ومن هنا ضرورة البحث عن آليات تطوير ثقافتنا السياسية التي هي في الحقيقة أحد جوانب أو تجليات ثقافتنا المجتمعية العامة. ولأن هذا التطور الضروري يعد أفضل شرطٍ من الشروط الواجبة لمواصلة تحقيق تنمية متوازيةً وراسخة فقد يكون من المفيد أن نسترجع أو أن نتذكر الأصول التي غرست في تربة الفكر والسلوك الإنساني الحديث مفاهيم (المجتمع) . (المدني) . (المواطنة) ومسؤولية المواطن عن مجتمعه المدني الذي هو المعادل البشري لكلمة الوطن ومعناها.. فالوطن لم يعد هو مجرد (تراب) الأرض التي يقوم عليها المجتمع. وإنما أصبح هو (المجتمع) نفسه القائم على هذه الأرض بمواطنيه ومؤسساته وقوانينه وعلاقاتهم المباشرة والغير مباشرة.

ومن المؤكد أن هذه المفاهيم الحديثة . غريبة الأصل . لكل من المجتمع المدني والمواطنة.

(الديمقراطية) وبالتالي قد عرفها وتبناها الفكر العربي الحديث وأن عملية التعرف ثم التبني وما تلا التعرف والتبني سوياً من رفض ومن مقاومة من تحوير وتبديل . وقد بدأت منذ أكثر من قرنين أي منذ الثلث الأخير في القرن الثامن عشر الميلادي (الثاني عشر الهجري) ولقد أثبت باحثون كثيرون حقائق ومعالم ومراحل تعرف فصائل فكرنا العربي الحديث تلك المفاهيم وتبنيها أو تطويعها وتبيئتها) . أي تطويعها لبيئتنا الثقافية الاجتماعية.

كما أثبت هؤلاء الباحثون حقائق ومعالم

ومراحل رفض فصائل كبيرة في الفكر وتنتمي كلها إلى التيارات التي حاولت أن تنسب نفسها إلى تصورات وتغيرات بعينها للموروث الديني ومقاومتها لتلك المفاهيم (الحديثة) بزعم أنها كانت وما زالت جزءاً من عملية (تغريب) مجتمعاتنا وثقافتنا ومسخ (هويتنا) وتطويعها لمصالح (الاستعمار الغربي) ولكننا لم نسمع ولم نقرأ شيئاً من هؤلاء حتى الآن يؤكد أنهم نجحوا في تقديم تفسير (أصيل) لتلك المفاهيم.

. كما لم نسمع منهم ما يؤكد بوضوح تخليهم عن رفضهم الجامد لهم. ولا ما يؤكد توضيحهم لمفهوم (الهوية)... ولأننا سمعنا منهم كثيراً في الدعوة إلى دولة (الراشدين) دون أن يحددوا طريقاً عملياً لهذه العودة المستحيلة.

ولا أن يحددوا طريقاً لتخليص ثقافتنا المجتمعية والسياسية وعلى رأسها سلوكنا.

في إدارة (مجتمعاتنا) من آثار القرون الأربعة عشرة تقريباً التي انقضت منذ انتهت الثلاثون عاماً اليتيمة التي عاشتها دولة الراشدين الفريدة فلا هم قبلوا (الحقيقة) دخول مجتمعاتهم في (عصر) العالم الحديث وحقيقة التفاعل الطبيعي بين ثقافتنا الموروثة وبين ثقافات أكثر المجتمعات تفاعلاً عملياً مع مجتمعاتنا مثلما (حدث لثقافتنا نفسها منذ عصر الراشدين بالذات) ولا هم تمكنوا من (تبيئة) أو تطويع المفاهيم التي أدخلها التطور الطبيعي لتاريخنا قبل أن تدخلها فصائل المحدثين على فكرنا الحديث حتى يسهل تأثيرها (المتين) في (السلوك) اليومي للمواطنين والمؤسسات ولا هم تمكنوا بالطبع من تحديد طريق للعودة المستحيلة إلى قواعد إدارة مجتمعات تغير تكوينها وتغيرت مفاهيم إداراتها لنفسها وتصورها عن نفسها عدة مرات عبر ألف وأربعمائة سنة... غير أنه لا بد من الإقرار بالحقيقة المقابلة.

وهي أن اكتساب فكرنا الحداثي لتلك المفاهيم . عن المجتمع المدني والمواطنة والمسؤولية المدنية أو الفضيلة المدنية كما دعاها مفكر التنوير الاسكتلندي آدم خير جسون في كتابه الهام مقال عن تاريخ المجتمع المدني منذ عام 1767.

وأن محاولات فكرنا الحداثي لتوطين تلك المفاهيم أو تبيئتها أو تطويعها.... إلخ قد جاءت بالتأكيد بالفشل. وأن هذا الفشل لا يرجع فقط إلى مجرد رفض الرافضين ومقاومتهم لحقائق التغير المجتمعي والاقتصادي إضافة إلى رفضهم حقائق التغير السياسي والاجتماعي التي كان على رأسها تمايز المجتمعات الوطنية وظهور دولها (القومية) أو الوطنية المستقلة مرحلة بعد مرحلة....

وإنما قد يرجع الفشل إلى رسوخ وانتشار و(عراقة) ثقافة عبر القرون بفعل عوامل عديدة... وما صاحب الثقافة من ممارسات سلوكية في المستويات الاجتماعية والسياسية والفكرية بقدر ما يرجع الفشل إلى عدم جدية الدول الحديثة في تبني سياسات تثقيفية.

ولا ممارسات عملية تعبر عن حداثتها مع جدية هذه الدول في مواصلة تبني ثقافة العصور الوسطى بالذات وممارساتها... على الرغم من إمرارها بالقوانين الحديثة والهياكل الإدارية والسياسية والتعليمية وغيرها المقترنة بها....

من خلال كل من التثقيف والممارسة متضامنين متفاعلين إذن ينفتح الطريق إلى تطوير ثقافتنا الاجتماعية والسياسية على رأسها ودفع تفاعلها مع كل من حقائق العالم التي هي جزء منه وحقائق الواقع المجتمعي ذاته.

والتثقيف يتطلب غرس وتطويع المفاهيم التي

صنعت (المجتمع) عن طريق تطوير ثقافة أي تغير وعيه بنفسه وبحقائق واحتياجات واقعه...

والواقع الذي يتكون من (مجتمع مدني) يديره (موطنون) يمارسون إدارته بوعي بمسؤوليتهم عنه وحقوقهم فيه.

شرفات

عز الدين إسماعيل

د. عبد المجيد زراقط

إن يكن الموت قدر الإنسان، فإن من الناس أناساً لا يغيبون به، بل يبقون ما بقيت إنجازاتهم حاضرة فاعلة في مسار الزمن، من هؤلاء عز الدين إسماعيل (1929 . شباط 2007).

يشهد من عرف هذا الرجل أنه جمع في شخصيته صفات كثيرة منها: رهافة الشاعر الفنان ووداعته، وطيب حنوّ المعلم وعنايته، وصرامة المفكر العالم، ومبدئية الرجل صاحب المواقف الجريئة الصلبة الرامية إلى معرفة الحقيقة وإعلائها.

قد يكون في التجربة الشخصية ما يفيد في هذا المجال، وإني أشهد أن لي تجربتان: الأولى مع شخصية تدير مؤسسة ثقافية رسمية. تصل منها دعوة إلى قسم اللغة العربيَّة، حيث أعمل، دعوة للمشاركة في مؤتمر نقدي عن الرواية. أُجيب وأرسل دراسة علمية مختصَّة.. وفي النتيجة ينكر هذا "الرئيس" لتلك المؤسسة الثقافية وصول الدراسة، ويستثمرها في مقالات متفرِّقة ينشرها في هذه الدورية وتلك، ويقيم مؤتمراً يغلب عليه الطابع الإعلامي، الذي يعيد فيه المشاركون ما ذكروه في العام الذي سبق، والعام الذي كان قد سبق.

والثانية مع عز الدين إسماعيل الذي قاطع المؤسسة الرسمية وآثر النشاط الثقافي الحر، تصل دعوة من الجمعية التي يرأسها. أجيب بردّ يتابع أدق التفاصيل، يؤكد أن ما يعنيه هو مستوى الدراسة العلمية وجدّتها وإضافاتها، وينقّد ما يقوله، ويتجلى في تعامله الراقي تقدير البحث العلمي والباحث..

هاتان شخصيتان نجدهما في حياتنا الثقافية، ومن الأسف أن الأولى هي التي تملك الإمكانات، ويبقى على الثانية أن تبذل الجهد وتضحِّي لتحقق أهدافها فتكون مؤسسة رائدة.

يعدّ عز الدين إسماعيل ناقداً أدبيّاً رائداً، منظِّراً وموجِّهاً ومقارباً للنصوص. منذ البدايات، في منتصف الخمسينات من القرن الماضي، وكان لا يزال طالباً يعدّ رسالة الماجستير، وينشر مقالات في مجلّة "الثقافة"، عندما أصدر كتاب "الأدب وفنونه". وأسهم في تأسيس "الجمعية الأدبية المصرية" إلى جانب صلاح عبد الصبور وأحمد كمال زكي وكان له دور فعَّال في التوجه إلى الحديث من الأدب، وبخاصة الشعر منه، ونظرياته.

وإن تكن إحدى إشكاليات الثقافة العربية بعامَّة، والنَّقد الأدبي العربي بخاصَّة، تتمثل في الاستهلاك الثقافي نقلاً عن الغرب أو نشراً للتراث. فإن عز الدين إسماعيل عمل على حل هذه الإشكالية في آونة مبكّرة، وذلك عن طريق امتلاك معرفة معمقة بإنجازات كل من التراثين: العربي القديم والغربي الحديث، تتيح إنتاج معرفة الحياة الثقافية . الأدبية العربية. وقد نصَّ على ذلك في مقدمة العدد الأول من فصوله، كما سنقرأ بعد قليل. وإنجازاته، في هذا المجال، كثيرة، نذكر منها، على سبيل المثال، في ما يتعلق بالتراث العربي ما يأتي:

قرأ كتاباً، بالإنكليزية، عن تاريخ علم الجمال، ولاحظ أنه لا يتضمن نظرية الجمال في الثقافة العربية . الإسلامية، وقد اعتذر مؤلفه عن هذا النقص لجهله بهذه الثقافة ولغتها، فبادر إسماعيل إلى تعويض هذا النقص، وانكب على دراسة التراث العربي، وكتب في "الأسس الجمالية للنقد الأدبي العربي القديم".

وفي ما يتعلق بالإنجازات الغربية كان يتابع النظريات الحديثة: مذاهب ومناهج وإجراءات في مصادرها ويقدمها للقارئ العربي كما في كتابه "التفسير النفسي للأدب" على سبيل المثال، وكما في ترجماته مثل: "مقدمه في نظريات الخطابة" لديان مكدونيل، ونظرية التلقي "لروبرت هولب"، و"فرديناند دي سوسير" لجوناثان كلر، وكان يدرس النصوص والظواهر الأدبية في ضوء هذه المعرفة، كما في كتابه: "الشعر العربي المعاصر" الذي بقي يطوّره باستمرار، وكما في دراسته لرواية "السراب" لنجيب محفوظ، وكما في كتبه الأخرى مثل "قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر" والشعر المعاصر في اليمن".... ودراساته في القصص الشعبية السودانية والأدب النوبي.

ويعد عز الدين إسماعيل قيادياً ثقافياً مؤسِّساً وموجّهاً وفاعلاً، ففضلاً عن إنجازاته الأكاديمية أستاذاً

ورئيساً لقسم اللغة العربية، وعميداً لكلية الآداب في جامعة عين شمس ورئيساً لأكاديمية الفنون ومنشأ لقسم الدراما المسرحية، عمل رئيساً للهيئة العامة للكتاب، وأسس مجلة "فصول" النقدية المعروفة وعمل رئيساً لتحريرها، ومضت في عهده، وفي ما بعد وفاقاً للنهج الذي وضعه لها، فقد جاء في مقدمة العدد الأول، الصادر في تشرين الأول /أكتوبر عام 1980، التي كتبها ما يأتي:

"هذه المجلّة لا تعترف بالمسلمات في أي لون من ألوان الثقافة، وتؤمن بالمنهج العلمي، لذلك لا تحصر نفسها في مذهب أو اتجاه فكري بذاته، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية. وحين تصدر هذه المجلَّة، فإننا نصدرها مبرئين أنفسنا من مركبين أساسيين ظلا يؤشران سلبياً على الحركة الأدبية والثقافية بعامة في وطننا العربي: أولهما نظرة التقديس للتراث، وثانيهما شعور الاستصغار أمام الثقافة الغربية".

وهذا النهج هو الذي اتبعه في قيادة جمعية النقد الأدبي" إذ عمل على أن تكون مؤسسة للبحث العلمي والموضوعي، وفضاء للفكر الحر وكان يصرف، في كثير من الأحيان، من ماله الخاص على عقد مؤتمراتها الدولية، ويحرص على طباعة الأبحاث المقدمة للمشاركة في مؤتمراتها ونشرها بحلة أنيقة.

جائزة

جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة في دورتها الحادية عشر
الكويت/ أكتوبر 2008.

فروع الجائزة وشروطها:

1 . جائزة الإبداع في نقد الشعر: وقيمتها (أربعون ألف دولار)

. تمنح لأحد نقاد الشعر أو دارسيه المتميزين ممن قدموا في دراساتهم إضافة مهمة في تحليل النصوص الشعرية، أو رؤية جديدة لظاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية.

. يحدد المتقدم المؤلَّف الذي يرشحه لنيل الجائزة وله أن يرسل باقي مؤلَّفاته للاستئناس.

. يشترط في المؤلَّفات المرشحة ألا تكون من رسائل الماجستير أو الدكتوراه و ألا يكون قد مضى على صدور

أحدثها أكثر من عشر سنوات تنتهي في 31/ 10/ 2007م.

2 . جائزة أفضل ديوان شعر: وقيمتها (عشرون ألف دولار)

. تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات تنتهي في 31/ 10/ 2007.

. للمتسابق أن يتقدم بديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشوراً.

3 . جائزة أفضل قصيدة: وقيمتها (عشرة آلاف دولار)

. تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال عامين ينتهيان في 31/ 10/ 2007.

ـ يحق للمتسابق أن يتقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها الأصل المنشور، ولا تقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلانية أو دعائية.

الجائزة التكريمية للإبداع الشعري وقيمتها (خمسون ألف دولار)

تمنح لشاعر أسهم في إثراء حركة الشعر العربي وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لآلية خاصة يضعها ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء، والمخولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط.

شروط عامة:

1 . يقبل النتاج المقدم باللغة العربية الفصحى فقط.

2 . للمتقدم أن يتقدم إلى فرع من فروع الجائزة فقط.

3 . على المتقدم أن يرسل ثماني نسخ من النتاج المتقدم به لنيل الجائزة.

4 . لا يقبل النتاج الذي يشترك فيه أكثر من شخص واحد.

5 . يرسل المتقدم خطاباً مباشراً إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته فيه الترشيح لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه النتاج الذي يتقدم به للمسابقة، ويمكن للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تتقدم بترشيح من ترغب، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطياً على ذلك.

6 . يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلمية له مستقلة عن خطاب الترشيح تشتمل على: اسم الشهرة، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر، تاريخ الميلاد ومكانه، العنوان البريدي، رقم الهاتف، إنتاجه الإبداعي، ثلاث صور فوتوغرافية حديثة (10سم × 15سم).

7 . لا يجوز لمن سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يتقدم إلى الفرع الفائز به قبل مضي خمس سنوات على فوزه، على أن يتقدم بعمل آخر غير الذي فاز به، وعلى المتقدم أن ينصّ في خطاب الترشيح على أن العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية، وفي حال ثبوت العكس فللمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة المتقدم.

8 . لا يحق لمن أسهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في أي فرع قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته في التحكيم.

9 . المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأعمال المقدمة إلى المسابقة، ويحق للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة، ومختارات من أعمال الفائزين.

10 . آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم 30 نوفمبر 2007.

11 . تعلن النتائج في النصف الثاني من عام 2008، وتوزع الجوائز في حفل عام يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه.

التحكيم:

يعرض النتاج المقدم على لجان تحكيم من المتخصصين في فروع الجائزة، بعد التأكد من مطابقته للشروط المعلنة، وقرارات اللجنة نهائية بعد اعتمادها من مجلس الأمناء.

المراسلات :

ترسل طلبات التقدم والترشيح لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة إلى أحد العناوين الآتية:

القاهرة، ص.ب 509 الدقي 12311 الجيزة . ج.م.ع، هاتف 3030788 فاكس: 3027335.

تونس، ص.ب 107 تونس 1000 . تلفاكس: 71328903.

الكويت، ص.ب 599 الصفاة 13006 الكويت . هاتف: 2430514، فاكس: 2455039 (00965).

E- mail: Kw @ albabtainprize- org.